(•)
HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

god. 20 (2014)
broj 77-78, proljeće-ljeto 2014.

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)

(•)
HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UREDNIŠTVO / EDITORIAL BOARD:
Nikica Gilić (glavni urednik / editor-in-chief)
Krešimir Košutić (novi filmovi i festivali / new films and festivals)
Bruno Kragić
Karla Lončar (izvršna urednica / managing editor)
Jurica Starešinčić
Tomislav Šakić
Hrvoje Turković (odgovorni urednik / supervising editor)
SURADNICI / CONTRIBUTORS:
Ivana Jović (lektorski savjeti / proof-reading)
Juraj Kukoč (kronika / chronicles)
Sandra Palihnić (prijevod sažetaka / translation of summaries)
Duško Popović (bibliografije / bibliographies)
Anka Ranić (UDK)

DIZAJN / DESIGN: Igor Kuduz *pinhead
PRIPREMA ZA TISAK / PREPRESS: Mirtalis 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 / kresimir.kosutic@net.amis.hr
www.hfs.hr/ljetopis

Izlazi tromjesečno u nakladi od 1000 primjeraka
CIJENA: 80 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 20. (2014) izlazi uz potporu Ministarstva kulture Republike Hrvatske,
Hrvatskog audiovizualnog centra i Grada Zagreba / Broj je zaključen 1. 9. 2014, a objavljen je 21. 11. 2014.

NASLOVNICA / FRONT COVER: *Solaris* (A. Tarkovski, 1972)

(•)
HRVATSKI FILMSKI LJETOPIS
77-78, PROLJEĆE-LJETO 2014.

SADRŽAJ

LICA FANTASTIKE

5 **Dinko Štimac** / *Solaris* u sovjetskoj i američkoj režiji
12 **Krunoslav Lučić** / Zoomorfne i antropomorfne figure u znanstvenofantastičnome filmu i filmu strave
30 **Nikola Đoković** / Tehnološko i ljudsko u vampirizmu filmova *Cronos* Guillerma del Toroa i *Neka uđe onaj pravi* Tomasa Alfredsona
42 **Dejan Durić** / Psihoanaliza i horor: slučaj filma *Magla* Franka Darabonta
59 **Željka Matijašević i Barbara Pleić Tomić** / Grudobolni vampiri današnjice i *borderline* kultura

IVAN LADISLAV GALETA (1947-2014)

81 **Marko Golub** / Niti sam ja ovdje gdje ste vi, niti ste vi ovdje gdje sam ja – performativni Galeta
87 **Vanja Obad** / Ivan Ladislav Galeta: film – video – fotografija
102 **Duško Popović** / Podaci o autoru: biografija – odabrana filmografija – odabrana videografija

FILMSKI AUTORI

105 **Mirza Skenderagić** / Nuri Bilge Ceylan: narativ kao život
118 **Miroslav Sikavica** / Na poleđini njihovih slika: etički realizam braće Dardenne

STUDIJE

141 **Tihoni Brčić** / Kategorizacija crnoga kadra

KULTURNA POLITIKA

151 **Ivan Maloča** / Istraživanje hrvatskog igranog filma – produkcijski pristup

FESTIVALI I REVIJE

187 **23. dani hrvatskog filma (2014):** Opreka selo – grad kao dominanta suvremenog hrvatskog društva, Dragan Jurak / Dani traže autora, Vjeran Kovljanić / Rezultati glasovanja članova Hrvatskoga društva filmskih kritičara za Nagrade Oktavijan, priredila Marijana Jakovljević
196 **7. Subversive Film Festival (2014):** Testiranje gledatelja, Lucija Klarić
201 **24. Animafest (2014):** Prijatelji i protivnici digitalnih tehnika na Animafestu, Jurica Staršinčić / Sažeci znanstvenog skupa Animafest Scanner 2014. na hrvatskom i engleskom jeziku
218 **61. festival igranog filma u Puli (2014):** Povratak ratu uz ponešto eskapizma, Maja Gregorović
228 **17. Motovun Film Festival (2014):** Frustracija obiljem, Elvis Lenić

NOVI FILMOVI

233 **Kinorepertoar:** *12 godina ropstva* (Mario Slugan), *Američki varalice* (Tomislav Čegir), *Dodir grijeha* (Dragan Jurak), *Nebraska* (Aldo Paquola), *Velika ljepota* (Feđa Gavrilović), *Venera u krznu* (Višnja Vukašinović)

NOVE KNJIGE

257 **Ante Jerić** / Zapisi iz medijske džungle / Boris Ružić i Saša Stanić, 2012, *Fragmenti slike svijeta*, Rijeka: Facultas
263 **Vjeran Kovljanić** / U labirintu Glenna Millera / Slobodan Šijan, 2012, *Kino Tom – Antonio G. Lauer ili Tomislav Gotovac između Zagreba i Beograda*, Zagreb i Beograd: Hrvatski filmski savez, Muzej savremene umetnosti
267 **Petra Belc** / Sve je to *movie*! / Pavle Levi, 2013, *Kino drugim sredstvima*, s engleskog preveo Đorđe Tomić, Beograd: Muzej savremene umetnosti, Filmski centar Srbije
272 **Janko Heidl** / Rezime za uzak krug kinoklubaša / Ervin Debeuc i Duško Popović, 2013, *Pedeset godina Liburnija-filma*, Rijeka: Kino video klub Liburnija-film

PRILOZI ZA NASTAVU FILMA I MEDIJSKE KULTURE

275 **Josip Vujčić** / Razvoj novijeg britanskog i američkog *sitcoma*: 1. dio – Velika Britanija

DODACI

287 **Kronika / Tekuća bibliografija filmskih publikacija / English Summaries / O suradnicima / Upute suradnicima**

(•)
HRVATSKI FILMSKI LJETOPIS
77-78, SPRING-SUMMER 2014.

CONTENTS

FACES OF FANTASTIC

5 **Dinko Štimac** / *Solaris* by Soviet and American directors
12 **Krunoslav Lučić** / Zoomorphic and anthropomorphic figures in science fiction and horror films
30 **Nikola Đoković** / The technological and the human in the vampire films *Cronos* by Guillermo del Toro and *Let the Right One In* by Tomas Alfredson
42 **Dejan Durić** / Psychoanalysis and horror: The case of the film *The Mist* by Frank Darabont
59 **Željka Matijašević and Barbara Pleić Tomić** / Today's tortured vampires and borderline culture

IVAN LADISLAV GALETA (1947-2014)

81 **Marko Golub** / Neither am I here where you are nor are you here where I am – performative Galeta
87 **Vanja Obad** / Ivan Ladislav Galeta: film – video – photography
102 **Duško Popović** / Notes on author: biography – selected filmography – selected videography

FILM AUTHORS

105 **Mirza Skenderagić** / Nuri Bilge Ceylan: Narrative as Life
118 **Miroslav Sikavica** / At the back of their pictures: Brothers Dardenne ethical realism

STUDIES

141 **Tihoni Brčić** / Black frame categorization

CULTURAL POLICY

151 **Ivan Maloča** / Exploring Croatian feature film – production approach

FESTIVALS

187 **23rd Days of Croatian Film (2014):** Village – town opposition as a dominant feature of Croatia's modern society, Dragan Jurak / Days searching for author, Vjeran Kovljanić / Results of the vote of the Croatian Film Critics' Association for the Oktavijan awards, edited by Marijana Jakovljević
196 **7th Subversive Film Festival (2014):** Testing spectators, Lucija Klarić
201 **24th Animafest (2014):** Friends and adversaries of digital technologies at Animafest, Jurica Starešinčić / Summaries Animafest Scanner 2014
218 **61th Pula Film Festival (2014):** Return to the war with a dose of escapism, Maja Gregorović
228 **17th Motovun Film Festival (2014):** Frustration due to abundance, Elvis Lenić

NEW FILMS

233 **Cinema:** *12 Years a Slave* (Mario Slugan), *American Hustle* (Tomislav Čegir), *A Touch of Sin* (Dragan Jurak), *Nebraska* (Aldo Paquola), *The Great Beauty* (Feđa Gavrilović), *Venus in Fur* (Višnja Vukašinović)

NEW BOOKS

257 **Ante Jerić** / Records from Media Jungle / Boris Ružić and Saša Stanić, 2012, *Fragments of the Image of the World*, Rijeka: Facultas
263 **Vjeran Kovljanić** / In Glenn Miller's Labyrinth / Slobodan Šijan, 2012, *Kino Tom – Antonio G. Lauer or Tomislav Gotovac between Zagreb and Belgrade*, Zagreb and Belgrade: Croatian Film Association, Museum of Contemporary Art
267 **Petra Belc** / That's all a movie! / Pavle Levi, 2013, *Cinema by Other Means*, translated from English by Đorđe Tomić, Belgrade: Museum of Contemporary Art, Film Center Serbia
272 **Janko Heidl** / Summary for a narrow circle of film club members / Ervin Debeuc and Duško Popović, 2013, *Fifty Years of Liburnia-film*, Rijeka: Film and video club Liburnija-film

MATERIALS FOR FILM AND MEDIA CULTURE TEACHING

275 **Josip Vujčić** / Development of recent British and American sitcom: Part 1 – Great Britain

APPENDICES

287 **Chronicle / Bibliographies / English Summaries / Contributors to this issue / Submission guide**

UDK: 791-25

Dinko Štimac

Solaris u sovjetskoj i američkoj režiji

Sažetak: Tekst se bavi dvjema filmskim adaptacijama znanstvenofantastičnog romana Stanislava Lema *Solaris*. Riječ je o adaptaciji Andreja Tarkovskog iz 1972. i onoj Stevena Soderbergha iz 2002. godine. Nastoji se analizirati način na koji oba redatelja interpretiraju i prenose književni predložak u filmski medij. Fokusira se na određene razlikovne momente između Lemova izvornika i adaptacija, ne bi li se time odredilo kreativni odmak Tarkovskog i Soderbergha i ulogu tog kreativnog odmaka u strukturama obaju filmova.

Ključne riječi: filmska adaptacija, Stanislaw Lem, Steven Soderbergh, Andrej Tarkovski, *Solaris*, znanstvena fantastika

Stanislav Lem, poljski pisac znanstvene fantastike, 1961. je objavio roman *Solaris*. Knjiga svoj prvi prijevod na francuski jezik doživljava 1966, a na engleski 1970. Dvije godine nakon francuskoga prijevoda – 1968, Boris Nirenburg za Centralnu televiziju SSSR-a režira televizijski film u dva nastavka *Solaris* (*Solyaris*). Rusija je inače prvi nepotpuni prijevod romana dobila godinu dana nakon originalnog poljskog izdanja – i to u časopisu *Znanie – sila* (informacije o prodoru *Solarisa* na rusko govorno područje i Nirenburgovoj adaptaciji iz: Wikipedia, 2012a). Nakon te prve filmske adaptacije, nastaju ona ruskoga redatelja Andreja Tarkovskog iz 1972. i američka adaptacija iz 2002. koju je režirao Steven Soderbergh. Oba su filma zadržala naziv književnoga predloška – *Solaris*.

Zbog teške dostupnosti Nirenburgove adaptacije i jezične barijere koja trenutačno priječi diseminaciju te verzije na Zapadu (manjak prikladnih titlova), njome se neće baviti u ovome tekstu. Koncentrirat će se na verzije Tarkovskog i Soderbergha, njihove eventualne odnose i odnose s književnim predloškom.

Tekući Solaris

Druga adaptacija Lemova *Solarisa* u sovjetskoj Rusiji snimljena je 1972, traje 165 minuta i režirao ju je tada već međunarodno priznati autor Andrej Tarkovski (to je njegov treći cjelovečernji film). Film započinje na Zemlji, na dači obitelji glavnoga lika Krisa Kelvina. Ovdje je riječ o odmaku od književnoga predloška koji svoju radnju započinje *in medias res* i potom, paralelno s razvijanjem osnovne fabule, uvodi čitatelja u kontekstualnu situaciju koja glavne likove postavlja na postaju u orbiti oko planeta Solarisa. Tarkovski, dakle, problemu prilazi drugačije, pa razlaže događaje više kronološki – od početka misije na Zemlji, pa dalje prema postaji. Zbog takvog postupka gledatelj stječe dojam sporog odvijanja radnje, dojam koji se zapravo zadržava tijekom cijelog filma. Ali, takvo ustrojstvo omogućuje veću koncentraciju gledatelja na filmski postupak i refleksivne dimenzije djela, nego što bi ga vezale uz napeto praćenje fabule i iščekivanje – "što će se sljedeće dogoditi". Moglo bi se ustanoviti da je Tarkovski u neku ruku bio prisiljen na postupak "usporavanja" samim medijem. Naime, gledatelji odgojeni na lakim i brzim filmovima klasičnog fabularnog stila pred ovakvim načinom razvijanja radnje moraju promijeniti svoj uobičajeni način gledanja.

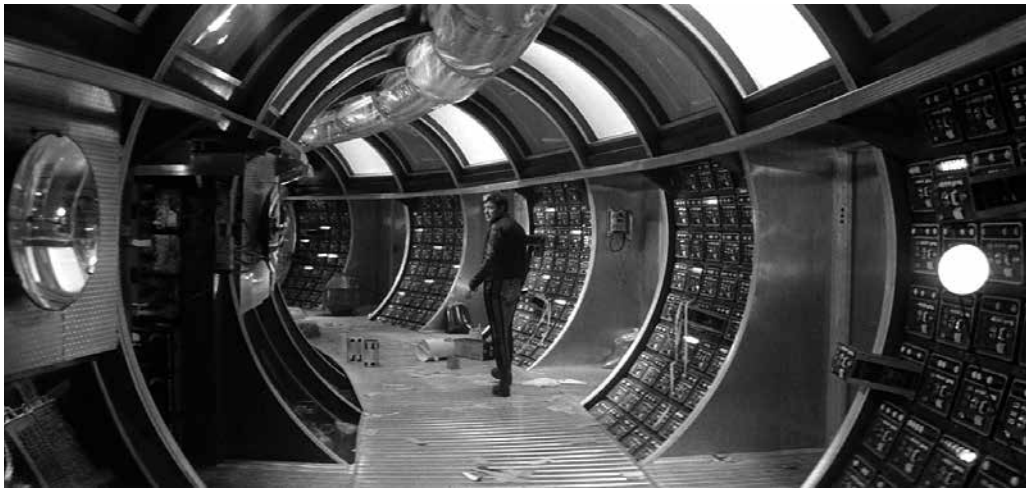
Lemov roman pak ne ostavlja dojam sporosti i razvučenosti radnje, čak bi se moglo reći da je na nekim dijelovima prilično napet. Toj napetosti pridonosi i spomenuto pozicioniranje početka

Donatas Banionis i Natalija Bondarčuk u *Solarisu* Andreja Tarkovskog (1972)

romana usred događanja, zbog čega je čitatelj u konstantnoj napetosti da dozna što će se dogoditi s likovima na postaji, a u drugu ruku – postoji stalna napetost da se dobije nekakvo objašnjenje polovičnih informacija kojima Lem potiče daljnje zanimanje. Upravo je zato "sporost" filmskog *Solarisa* u odnosu na književni predložak tako šokantna. Filmske se adaptacije već tradicionalno smatraju banalnima i umjetno populariziranima u usporedbi sa svojim izvorima. Tarkovski ovdje sasvim preokreće odnos. No, pritom ne preokreće samo tradicionalno viđenje filma u odnosu na književnost već preokreće i paradigmu koja se nalazi unutar filmskog medija – paradigmu znanstvene fantastike kao lakog i počesto dječjeg žanra.

Ako bi se vratilo na odnos brzine razvijanja radnje između adaptacije i romana, valja još napomenuti da književni predložak ima sasvim drugačiji kontekst nastajanja. Zbog toga Lem nije prisiljen usporavati roman da bi čitatelji obratili pozornost na elemente koji nisu isključivo vezani uz fabulu djela. Iako Lem također dijelom ruši paradigmu znanstvenofantastičnog romana kao trivijalnog, on ipak djeluje u književnom mediju, koji čak i u žanru znanstvene fantastike ima veći ugled i poštovanje čitatelja nego što bi to imao film. Jedna je od najvažnijih tematskih cjelina romana složeni ljubavni odnos Kelvina i Hari (njegove mrtve djevojke koju Solaris rekreira na postaji). Postoji određena diskrepancija između načina na koji taj odnos obrađuju Lem i Tarkovski. Ta je diskrepancija iznimno važna upravo zbog važnosti navedenog romantičnog zapleta u knjizi, a koju zadržava i u filmskoj adaptaciji.

Ključna razlika u filmskoj interpretaciji sastoji se u jačem naglašavanju neovisnosti Hari o Kelvinu. Budući da je ona stvorena iz njegovih sjećanja (također, je li ovdje neopravdano podsjetiti na stvaranje Eve iz Adamova rebra?), Hari u trenutku materijalizacije ne posjeduje vlastita sjećanja. Ona jest sve ono što se Kelvin sjeća da je bila. I ništa više od toga. I Lem i Tarkovski izvedenost od Kelvina posebno naglašavaju nemogućnošću da Hari provodi vrijeme a da njezin partner istodobno nije fizički prisutan. Ako se razdvoje, Hari dobiva nadljudsku (i sasvim neljudsku) moć, rušeći sve fizičke prepreke u pokušaju da prekine odijeljenost. Kako radnja knjige i filma napreduje, Hari postupno razvija vlastiti identitet i snagu koja joj omogućuje sve dulje vremenske intervale bez Kelvina. Na tom povećavanju Harine neovisnosti knjiga manje-više i staje. Tarkovski međutim



Solaris Andreja Tarkovskog

nastavlja, ne samo da Hari postaje neovisnija nego se i okreće odnos te Kelvin postaje ovisan o njoj. Tarkovski ustanovljava Lemov motiv, replicira ga u drugom mediju i nastavlja njegov razvoj.

Ipak, ne čini se da svi gledatelji jednako vrednuju interpretacijski odmak Tarkovskog, pa tako Wessel piše: "Na žalost, Tarkovski je ustuknuo pred filozofskim ponorom Lemove poruke. Za razliku od paralelnog slučaja Stanleya Kubricka i Arthura C. Clarka, ovaj puta slavni redatelj i poznati pisac nisu imali radni odnos. Ustvari, Lemu se nije sviđala Tarkovskijeva adaptacija *Solarisa* i nikada nije pogledao čitav film." (Wessel, 2004: 197) Sasvim pozitivistički, Wessel se vraća izvornom autoru i ocjenjuje adaptaciju koristeći se kriterijem "sviđa li se to Lemu". Zbog toga se i sve diskrepancije između romana i filma promatraju kao pogrešno čitanje izvornika. Ako bi se adaptaciju analiziralo neovisno o razini naklonosti koju prema njoj eventualno upućuje Lem, moglo bi se bolje razumjeti i roman i adaptaciju.

Zauzimanje takva pristupa ključno je i za razumijevanje drugoga posebno važnog motiva prisutnog i u filmu i romanu – problema kontakta. Kontakt nije običan kontakt nužan za uspostavljanje komunikacije – to je Kontakt. Lem oko nepojmljive različitosti ljudske rase i planeta Solarisa, nekompatibilnosti njihovih načina razmišljanja (ako Solaris uopće razmišlja, ako *ljudska rasa* uopće razmišlja!) gradi cijelu strukturu romana. Tarkovski možda problemu prilazi na ponešto drugačiji način, moguće da bi više potencirao romantični aspekt nerazumijevanja i znanstveno zatvaranje u postojeće paradigme pri proučavanju nečeg radikalno novog.

Ovdje bi se citirao književni predložak: "Krećemo u svemir, pripravni na sve, to jest na samoću, na borbu, mučeništvo i smrt. Iz skromnosti, ne izgovaramo to glasno, ali povremeno mislimo na sebe kako smo izvrsni. Međutim, međutim mi to ne želimo osvajati svemir, želimo samo širiti Zemlju do njegovih granica. Jedni planeti treba da budu pustinjski poput Sahare, drugi ledeni kao pol ili tropski poput brazilske džungle. Čovječni smo i plemeniti, ne želimo pokoravati druge rase, samo im želimo prenijeti naše vrijednosti i u zamjenu preuzeti njihovu baštinu. Smatramo se vitezovima svetoga Kontakta. To je druga laž. Ne tražimo nikoga osim ljudi. Ne trebaju nam drugi svjetovi. Trebamo zrcala. Ne znamo što bismo započeli s drugim svjetovima. Dovoljan nam je ovaj jedan, već se i njime gušimo. Htjeli bismo pronaći svoju vlastitu, idealiziranu sliku; to moraju biti nebeska tijela, civilizacije savršenije od naše, u drugima se pak nadamo da ćemo ponovno pronaći sliku naše primitivne prošlosti. Međutim, s druge strane je nešto što ne prihvaćamo, od čega se branimo, a ta nismo li sa Zemlje dovezli samo čisti destilat vrlina, junačke skulpture Čovjeka!

Doletjeli smo ovamo onakvi kakvi jesmo uistinu, a kada nam druga strana pokaže tu istinu – onaj njezin dio koji prešućujemo – ne možemo se s time suglasiti!" (Lem, 2004: 105)

Ovaj bi citat mogao prilično učinkovito sumirati cijeli jedan tematski sklop iz romana. Čini se da filmski *Solaris* osim na primjetnije načine obradi ovog motiva prilazi i na još jedan, implicitniji, riječ je o – vodi. Film Andreja Tarkovskog počinje dugačkim kadrovima vodene površine koja je smještena blizu obiteljske dače. Posljednji kadrovi filma također završavaju u vodi. Kelvin u tim kadrovima zagleda u daču, a ona je ispunjena vodom, kamera se udaljava i ustanovljavamo da je cijela scena samo jedan otok na oceanskoj površini planeta Solarisa, tj. zadnji prizor filma jest Solarisova tvorba. Nije sasvim jasno nalazi li se Kelvin zaista na površini planeta, ili je planet rekreirao i njega, ali jasno jest to da je planet rekreirao prizor važan za njegovo sjećanje. Sâm se kraj, iako iznimno važan za interpretaciju filma, na trenutak ostavlja po strani i prilazi se isključivo motivu vode. Čini se da naglašavanjem vodenosti Zemljine površine i jasnom činjenicom da je Solaris većinu vremena tekuć, Tarkovski pokušava stvoriti određene paralele između nepojmljivog Solarisa i ljudskog roda. Takvo gledanje dodatno bi učvrstili i iznimno dugački prizori cestovnog sustava Japana ubačeni u prvi dio filma. Naizgled sasvim nemotivirano, prikazuju se automobili, ceste, grad koji se širi oko ovog unekoliko krvotočnog sustava, itd. To je ponešto očuđeni pogled na svakodnevicu našega planeta. Inače ga se promatra s gledišta pojedinca, dočim Tarkovski u ovim kadrovima kao da naglašava kolektivnu prirodu ljudskoga roda. Jer i ljudi teku planetom svojim prometnicama, hrane pojedine dijelove organizma, stvaraju manje ili više trajne tvorbe i mijenjaju okoliš. Nešto slično čini i Solaris, ali kao što Lem i Tarkovski nastoje objasniti – na radikalno drugačiji način. Nama bi taj način bio neshvatljiv zbog težnje da ostajemo u okvirima svojih paradigmi. Zbog toga Sartorius želi obaviti vivisekciju i seciranje problema, a Kelvin – nastoji razumjeti i voljeti.

Solaris je u filmu Andreja Tarkovskog oceanski, živi planet u čijoj se orbiti rješavaju pitanja ljudskosti, međusobnih veza ljudi i njihove (ne)mogućnosti da razumiju aporije koje pomiču granicu onoga čovjeku shvatljivoga.

Eterični Solaris

Američka filmska adaptacija *Solarisa* snimljena je 2002, traje 99 minuta i režirao ju je Steven Soderbergh. Kako za verziju Tarkovskog nemamo podatke o isplativosti filma (tj. zaradi u kinima), nije je moguće usporediti sa Soderberghovom, ali valja reći da je, komercijalno gledajući, američka verzija bila neuspješna. U izradu filma uloženo je 47 milijuna dolara, prihodovano 30 milijuna (izvor podataka: Wikipedia, 2012b). Po svemu sudeći, američka verzija onda ima 47 puta veći budžet nego sovjetski prethodnik (radilo se o jednom milijunu američkih dolara: Wikipedia, 2012c). Započeti prikaz ovoga filma pitanjem isplativosti čini se ponešto prikladnim, jer nam upravo financijski motiv od samoga početka naznačuje radikalnu različitost američkoga pristupa Solarisu od onoga poljskoga i ruskoga.[1] Riječ je o motivaciji istraživanja Solarisa. Lem i Tarkovski kao motivaciju za istraživanje vide istraživanje samo, širenje spoznaje svemira, itd. Soderbergh pruža vrlo konkretan razlog – financijsku dobit. Nakon što je NASA prodala misiju Solaris privatnom sektoru, njezin je glavni cilj doznati eventualnu isplativost i mogućnost eksploatacije planeta.

1 Valja naglasiti da Soderbergh u intervjuima ističe da se u snimanju svoje verzije Solarisa koncentrirao na Lemov izvornik, a ne na filmsku adaptaciju Tarkovskog (Pierce, 2012)

George Clooney u *Solarisu* Stephena Soderbergha (2002)

Na tom se motivacijskom planu tada nastavljaju pitanja značajna i za Tarkovskog i Lema. Soderberghova intervencija ovdje ima učinak uvođenja istraživačke motivacije koja je jasna suvremenicima koji gledaju njegov film. Naime, ignoriranje financijskog aspekta Lema i Tarkovskog[2] možda implicira i drugačiji društveni ustroj budućnosti u kojoj se odigrava film. Junaci se bave problemima koji muče i današnje znanstvenike, ali kao da su nadišli financijsku motivaciju. Soderbergh ne kreće od takvih pretpostavki, za njega budućnost nužno ne mijenja kapitalistički pogled na svijet, on se samo širi na međuplanetarnu razinu.

Odmaknuvši se od kapitalističke paradigme, valja upozoriti i na jednu osobitost Soderberghova prikazivanja planeta. Dok Tarkovski Solaris prikazuje kao tekući, oceanski planet, u Soderberghovoj je verziji planet plinovita izgleda. Ne prikazuje se nikakva površina – čvrsta ili tekuća, postoje tek nizovi oblaka koje presijecaju povremeni bljeskovi munja. Moglo bi se reći da je Solaris zastrt velom nepoznatoga. Način prikazivanja planeta mogao bi biti simptom općenitog stava prema "problemu Solaris" kako mu pristupa Soderbergh. Naime, i ovdje se čini da redatelj odlučuje ostati u okviru paradigme koja obilježava društvo njegovih suvremenika – američko društvo na početku 21. stoljeća. Riječ je o religijskoj paradigmi koja ne zaokuplja previše Lemovu pozornost, a sličan stav zauzima i Tarkovski. U književnom predlošku i sovjetskoj adaptaciji se Solaris ne nastoji objasniti kroz religiju i vjerovanje, već kroz ljubav i razumijevanje.

Soderbergh u većoj ili manjoj mjeri razumije i prihvaća oba pristupa, ali uvodi i nadređuje im onaj religijski. Ključan trenutak važan za shvaćanje takvog naglaska događa se u 89. minuti filma: Kelvin je odlučio ostati na postaji koja pada na površinu Solarisa i dočekuje neminovnu smrt ležeći na podu jednog od hodnika. Prilazi mu "gost" preminulog doktora Gibariana, dječak koji je manifestacija Solarisa. U posebno dugačkom kadru, dječak pruža prste prema Kelvinovoj ispruženoj

2 Financijsko se opravdanje prekida misije u Lema i Tarkovskog ipak pojavljuje, ali tek nakon znanstvenog iscrpljivanja mogućnosti istraživanja, više da bi poslužilo kao racionalno opravdanje nečega što je već došlo do slijepe ulice.

George Clooney i Natascha McElhone u *Solarisu* S. Soderbergha

ruci i u trenutku kada ležeći muškarac uhvati dječakovu ruku – scena završava. Dakako, riječ je o citatu *Stvaranja Adama*, Michelangelovoj freski u Sikstinskoj kapeli. Čak je i Kelvinov položaj tijela točna replika položaja koji na slici zauzima Adam.

Implikacija je jasna, Solaris je bog, dječak je njegovo utjelovljenje, božanstvo se sjedinjuje s Kelvinom (Adamom). Zanimljivo je to što cijela scena prikazuje upravo obratan prizor nego što to čini Michelangelova freska. Naime, freska prikazuje nastajanje Adamovo, dok Soderbergh u svojem citatu prikazuje vraćanje čovjeka u krilo Božje. Činjenica da se Kelvin vratio bogu postaje nam kristalno jasna u posljednjoj sceni filma, onoj nakon "sikstinske". Kelvin je u svojem stanu (stan ovdje funkcionira onako kako je to kod Tarkovskog funkcionirala dača – domaće mjesto bezvremenske sreće) i ponovno susreće Rheyu (Soderberghov ekvivalent Hari). Nakon što Kelvin uvidi da može zacjeljivati rane poput ranijih Solarisovih "gostiju", postavlja konačno pitanje: "Jesam li živ ili mrtav?"

Rheya majčinski ustanovljava: "Ne moramo više razmišljati na takav način. Sada smo zajedno. Sve što smo napravili je oprošteno. Sve."

Slijedi nekoliko kadrova poljupca i zagrljaja – *the end.*

Ovdje je važno nekoliko elemenata. Kao prvo, apokaliptični kraj u kojem postaja pada prema Solarisu karakterističan je za Soderberghovu filmsku adaptaciju, zato što Lem i Solaris ne završavaju fabulu na taj način. Ipak, apokalipsa jest kraj povijesti u kršćanskoj paradigmi, pa se nakon niza religijskih referencija čini prikladnim tako uokviriti radnju. Drugi važan element jest sama narav kraja u kojem Solaris vraća Kelvina u život i kreira mu svojevrstan rajski vrt da vječno u njemu poživi.

Raj se sastoji od: vječnog života koji je obećan Kelvinu, njegove uskrsle žene i raskidanja sa zemaljskim. Ljubav ovdje nema funkciju rješenja problema kontakta, kako je to imala dok su likovi govorili ruskim jezikom, američkim likovima ljubav dolazi kao nagrada od boga. Zato što je ostao na postaji, i zato što se očajan zbog gubitka voljene žene *de facto* odlučio na suicid – Solaris nagrađuje Kelvina. Teološke i kapitalističke paradigme ostaju udobno ukotvljene u eteričnu neproničnost Solarisa.

Literatura

Lem, Stanislav, 2004, *Solaris*, Zagreb: AGM

Pierce, Nev, 2012, "Interview – Steven Soderbergh", *BBC.co.uk*, <http://www.bbc.co.uk/films/2003/02/24/steven_soderbergh_solaris_interview.shtml>, posjet 4. ožujka 2012.

Wessel, Karl, 2004, "Alien Encounters: Science Fiction and the Mysterium in *2001, Solaris,* and *Contact*", u: Rickman, Gregg (ur.), 2004, *The Science Fiction Film Reader*, New York: Limelight Editions

Wikipedia, 2012a, "Солярис (роман)", *Wikipedia.com,* <http://ru.wikipedia.org/wiki/Солярис_(роман)>, posjet 4. ožujka 2012.

Wikipedia, 2012b, "Solaris (2002 film)", *Wikipedia.com,* <http://en.wikipedia.org/wiki/Solaris_(2002_film)>, posjet 4. ožujka 2012.

Wikipedia, 2012c, "Solaris (1972 film)", *Wikipedia.com,* <http://en.wikipedia.org/wiki/Solaris_(1972_film)>, posjet 4. ožujka 2012.

UDK: 791.221.8:(621+591)
791.221.9:(621+591)

Krunoslav Lučić
Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Zoomorfne i antropomorfne figure u znanstvenofantastičnome filmu i filmu strave

Sažetak: Rad iz očišta kulturne animalistike, tj. kulturne zoologije i teorije filmskoga žanra problematizira vrstovnu razliku ljudsko – životinjsko u znanstvenofantastičnome filmu i filmu strave i užasa. U prvome se dijelu rada ocrtava mogući metodološki spoj između kulturne animalistike i teorije filmskoga žanra, dok se u njegovu drugome dijelu ocrtavaju konfiguracije životinjskih, ljudskih i liminalnih figura koje se pojavljuju u različitim vrstama filmova, a osobito u dvama podtipovima žanra filmske fantastike. Osim što se u drugome dijelu rada ističu nužne karakteristike filma strave, poput čudovišnosti, prijetnje i transgresije temeljnih bioloških odrednica vrste, također se ističe važnost zoomorfizacije ljudskih figura i antropomorfizacije životinjskih figura. U trećem se dijelu rada razrađuje odnos između tih zoomorfnih i antropomorfnih figura te zapleta i narativne strukture koje okosnicu uvijek čine ljudski protagonisti. Osobito se ističe narativna i simbolička ovisnost liminalnih figura, na granici ljudskoga i životinjskoga, i heteroseksualnoga ljubavnoga zapleta koji je s njima u vezi.
Ključne riječi: antropomorfne figure, zoomorfne figure, film strave, znanstvenofantastični film, kulturna animalistika, opreka ljudsko – životinjsko

Između kulturne animalistike i teorije filmskoga žanra

Za razliku od prirodoznanstvenih i prirodoparaznanstvenih diskursa o živim bićima kojima je cilj opisati i ustrojiti biološki poredak biljnih i životinjskih vrsta na temelju kriterija njihova evolucijskog razvoja i svojstava, kulturna se animalistika ili, kako se često naziva, kulturna zoologija bavi pitanjem prikaza životinja u različitim tekstovima kulture, bili oni prirodnoznanstveni, paraznanstveni, filozofski, izvedbeni, književni, filmski, općevizualni ili neki drugi. Povijesni kontekst nastanka pojedinog teksta koji uključuje neki aspekt "životinjskoga", kulturna specifičnost proizvedenog teksta ili pak medijska ili žanrovska konkretizacija životinjskog pojavljivanja uvelike će uvjetovati na koji će se način kategorija "životinjskoga" problematizirati u pojedinom tekstu kulture. *Fantastična* će književnost, ali i film, ponajviše obilovati takvim pristupom gdje će životinje igrati integralnu ulogu izgradnje izmišljenog svijeta u kojemu će ljudske socijalne uloge i obrasci ponašanja često biti transponirani na neljudske figure raznorodnih karakteristika.

Međutim, pravi je predmet kulturnoanimalističkog istraživanja odnos čovjek – životinja, tj. prikazi i diskursi o životinjama u umjetnosti, mitologiji, znanosti, narodnim običajima, filozofiji, religiji, ekonomiji, jeziku, itd. (usp. Visković 1998: 5–7), odnosno propitivanje *načina* na koji je ta razlika problematizirana u tim diskurzivnim formama. Naravno, najčešća je figuracija životinja, osobito u povijesti književnih tekstova, ona *metaforička* gdje semantički vidokrug njihova pozicioniranja u fikciji upućuje na neko ljudsko iskustvo koje je izmješteno s ljudskih na životinjske

Tuđinac (Ridley Scott, 1979)

figure, kao u basnama ili bajkama (usp. McHugh 2006; 2008). I pristupi tekstovima[1] koji problematiziraju životinje ili opreku ljudsko – životinjsko (što je češći slučaj) vrlo su različiti. Od čisto etičko-filozofskog pristupa u tekstovima o pravima životinja do onih prirodoznanstvenih koji se bave deskripcijom i kategorizacijom životinjske fizionomije. No pristup životinjskim figurama u reprezentacijskim medijima, a napose filmu, znatno je obilježen umjetničkim, odnosno *simboličkim* pristupom zbog toga što umjetnički artefakti isključivo problematiziraju *ljudsko iskustvo* konfigurirajući ga ponekad na neljudskim figurama.[2] Takav je slučaj i s filmovima strave gdje ključnu narativnu ulogu imaju figure liminalnog karaktera, tj. figure koje na ovaj ili na onaj način tematiziraju opreku ljudsko – životinjsko.

Osobito su eksponirana ona društveno-humanistička istraživanja koja svoju etičku platformu žele usidriti na kritičkom čitanju znanstvenih i paraznanstvenih tekstova sa životinjskom

1 Visković (1998) navodi šest pristupa odnosa prema životinji (ekonomski, simbolički, umjetnički, osjećajni, znanstveni i etički), a McHugh (2006; 2008), zadržavajući pozornost na prikazu životinja u književnim tekstovima, navodi tri razine analize: semantičku (koje je značenje životinja u književnim prikazima), formalnu (što životinje čine u književnim tekstovima, kako ih mijenjaju, itd.) i kontekstualnu (kako se načini prikaza životinja mijenjaju i s kojim ciljem).

2 Najpoznatiji primjeri iz povijesti književnosti svakako su Kafkin *Preobražaj*, *Otok pingvina* Anatolea Francea ili Ionescov *Nosorog*, prozne parabole ljudskog iskustva 20. stoljeća (usp. Machiedo 1998: 31–35). Animalistička je tematika, bilo implicitno bilo eksplicitno, glavna značajka velikog broja tekstova književnog modernizma od J. Conrada, T. S. Eliota, do D. H. Lawrencea, H. G. Wellsa i Djune Barnes (usp. Rohman 2009). Ni izvedbene prakse ne zaostaju u problematiziranju opreke ljudsko – životinjsko. Renata Salecl (2002: 132–45) tako navodi slučaj ruskog umjetnika Olega Kulika koji je imaginarij svojeg performansa izgradio na oponašanju psećeg ponašanja: "[z]a svoj performans on u galeriji obično ima sagrađenu pseću kućicu, i tu danonoćno živi, posve nag, hodajući i lajući poput psa" (ibid.: 133). Na dvjema je izložbama čak počeo gristi posjetitelje.

problematikom. Najčešći su predmeti njihova čitanja etološke, filozofske, biološke studije ili pak one o ljudskim i životinjskim pravima. Spektar tema kulturnoanimalističkih istraživanja u tom je kontekstu vrlo širok: od povezivanja životinjskoga i "ženskoga" pod zajedničkim nazivnikom neartikulirane emocionalnosti (gotovo histerije) nasuprot dominantno muškoj/ljudskoj racionalnosti Zapada (usp. npr. Adams i Donovan 1995) pa sve do sagledavanja suvremenih etičkih teorija životinjskih prava koje kao svoje polazište imaju neupitnu vjeru u (patrijarhalno konstituiranu) racionalnost gdje baza moralnog djelovanja prema životinjama mora biti dokazana logičkom argumentacijom, a nipošto moralnim ustrojem etičkog subjekta djelovanja (usp. Luke 1995: 290–319).

Naravno, pripisivanje životinjama statusa etičkog subjekta koji podliježe sličnim (ili istim) društvenim normama i pravima kao i većina ljudi nije samorazumljivo, niti je lišeno političke i etičke kontroverzije. Utemeljenje prava koja sežu onkraj ljudske vrste i osjetljivost na humanoidne karakteristike nekih životinja često je rezervirano samo za više primate pa se i rasprava oko jednakosti prava (na život) životinja i ljudi odvija u tom smjeru (usp. Cavalieri i Singer 1996; Patterson i Gordon 1996: 58–77). U filozofski intoniranim tekstovima koji reflektiraju o figuracijama životinjskoga u književnim, primatološkim i antropološkim studijama naglasak je, također, na spomenutoj granici koja uspostavlja razliku životinjsko – ljudsko (usp. Diamond 2008; Haraway 1991). O kakvim god da je tekstovima riječ, znanstvena ili paraznanstvena propitivanja "životinjskoga" gotovo uvijek uspostavljaju temelj za razumijevanje ljudske prirode i ljudskih univerzalija.

Na sličan se način rabe i životinjske i liminalne figure u filmu, samo što forma njihova prikaza u filmskoj fikciji nije logičko-argumentacijske, već narativno-reprezentacijske naravi. Narativno i semantičko mjesto životinjskih figura u znanstvenofantastičnome i filmu strave uvijek je dijelom nekog ljudskog iskustva i djelovanja, tj. ono pripomaže razumijevanju simboličkog ustroja ljudskih protagonista u filmu.

Budući da su filmovi strave i užasa te znanstvenofantastični filmovi koji obiluju začudnim, ponajprije životinjskim figurama žanrovski određeni unutar roda igranoga filma, ono što ih odlikuje često su transmedijske karakteristike upotrijebljene ikonografije, tema i motiva koji kolaju žanrom strave i znanstvene fantastike i u drugim (književnim, izvedbenim, vizualnim) medijima. Specifičnost filmskih realizacija strave i znanstvene fantastike očituje se u uporabi tipiziranih postupaka (izlagačkih konvencija) s pomoću kojih se uobličuje njihov *fantastični* svijet.[3] Unutar teorije filmskoga žanra, osobito nakon 1960-ih, često se isticalo kako eksponirani žanrovi dominantnih kinematografija (npr. američke) imaju gotovo ritualnu funkciju, sličnu mitovima, gdje se u vizualno-narativnom obliku razrješavaju tenzije postojećih društvenih normi, odnosno gdje *potisnute* forme ljudskog djelovanja nalaze svoju umjetničku i općekulturnu konkretizaciju, često u obliku simboličkog transponiranja ljudskog iskustva na neljudske figure (usp. Berry-Flint 2004: 25–44; Stam 2000: 123–130; Bordwell i Thompson 2008: 318–335). U velikom će se korpusu, npr. filmova strave, taj čin transponiranja neprestano *ponavljati*, zbog čega je i moguće izlučiti tipične mehanizme strukturiranja izmišljenog svijeta "fantastičnoga" i podvući funkciju nekog aspekta životinjskoga u oblikovanju na primjer seksualnog razvoja protagonista ili uspostave društveno

3 Nalaženje zajedničkih tema, motiva, ikonografije, te filmskih postupaka i učinaka koje oni postižu uvjet je raspoznavanja pojedinog žanra još od strukturalističkog impulsa u 1960-ima (usp. Tudor 1979: 60–75). To je ujedno i metodologija koju žanrovska kritika često dijeli s onom autorskom, samo što je u posljednjem slučaju rezultanta analize koncept "autora" kao individualne kategorije, a ne žanra kao kolektivne, industrijsko-kinematografske kategorije.

Muha (David Cronenberg, 1986)

ovjerenog i normom nesankcioniranog ljubavnog, heteroseksualnog odnosa muškoga i ženskoga lika u filmu.

Kako bi taj čin transponiranja ljudskog iskustva na simboličku funkciju životinjskoga bio potpun, filmski će žanr strave, ali i znanstvene fantastike, stvarati mogući svijet natopljen *fantastičnim* elementima. Uobičajeno se i žanr strave i znanstvene fantastike smatraju dijelom opće transmedijske i transumjetničke kategorije *fantastike* u koju ulaze i žanr filmske bajke i filmske fantazije [*fantasy*], premda SF ima racionalnije polazište (usp. Gilić 2007: 103–111), s time da se filmovi fantazije ponekad navode i kao *filmovi mašte i magije* (usp. Turković 2005: 147–150). No, neovisno o klasifikacijama i različitom nazivlju, ono što je u ovome radu bitno jest središnja funkcija koju u filmovima strave imaju antropomorfne i zoomorfne figure, odnosno na koji način problematiziranje granice između ljudskoga i životinjskoga sudjeluje u proizvodnji značenja pojedinog filmskog djela. Bitno je istaknuti da će upravo konfiguracija "čudovišnoga" u filmovima strave i ponekim znanstvenofantastičnim filmovima koji probijaju vlastite žanrovske granice (poput tetralogije *Tuđinaca – Aliens*) biti ključna za simboličko problematiziranje specifično ljudskog iskustva. Ta će "čudovišnost" uvijek biti vezana za neki aspekt "životinjskoga", često i nadnaravnoga, odnosno opreka ljudsko – neljudsko/životinjsko/drugo bit će simboličko sidrište proizvodnje značenja u filmu strave (usp. Altman 1999: 224; Lacey 2000: 234–38). Neovisno o tome je li životinjsko/drugo/čudovišno/nadnaravno doslovno suprotstavljeno ljudskomu (kao u *Pticama /The Birds*, 1963/ Alfreda Hitchcocka ili *Raljama /Jaws*, 1975/ Stevena Spielberga) ili je riječ o ucjepljivanju i interferiranju ljudskih i životinjskih karakteristika unutar jedne te iste figure (poput Cronenbergove *Muhe /The Fly*, 1986/ ili Flemingova /1941/ i Mamoulianova /1931/ *Dr. Jekylla i gospodina Hydea /Dr. Jekyll and Mr. Hyde/*), jezgra je svih filmova strave "čudovišno" kao *neljudska prijetnja* dezintegraciji društvenog ili individualnog (tjelesnog, moralnog, spoznajnog) poretka ljudskog pojedinca.[4]

KRUNOSLAV LUČIĆ: ZOOMORFNE I ANTROPOMORFNE FIGURE

4 Gdje god se u nastavku teksta životinjsko poistovjeti sa čudovišnim, zvjerskim, drugim ili neljudskim, pa čak kada i opisana svojstva nisu karakteristična za ponašanje životinja (npr.

Životinje, ljudi i liminalne figure u filmu

Osim ključnog pojavljivanja u filmovima strave, gdje čudovišta sa životinjskim predznakom imaju povlašteno mjesto, životinjske se figure pojavljuju i u ostalim filmskim žanrovima, rodovima i vrstama. Najčešća su tema prikaza u dokumentarnim filmovima o prirodi upravo razne životinje, a crtani filmovi gotovo obvezno eksploatiraju fikcionalne životinje pripisujući im antropomorfne karakteristike: od izmišljenih svjetova gdje su protagonisti isključivo antropomorfizirane životinje (npr. *Kralj lavova /The Lion King*, 1994/; *Madagaskar /Madagascar*, 2005/; *Madagaskar 2 / Madagascar: Escape 2 Africa*, 2008/; *Mravi /Antz*, 1998/; itd.) do miješanja dvaju svjetova životinjskoga i ljudskoga kao u crtanome filmu *Ratatouille* (2007).

Igrani *filmovi fantastike* također kao obvezne figure imaju životinje ili figure sa životinjskim karakteristikama. Trilogija *Gospodar prstenova* (*The Lord of the Rings*, Peter Jackson, 2001-2003) obiluje fantastičnim bićima (npr. orcima ili trolovima) koje krase životinjske kvalitete (šiljaste uši, očnjaci, agresivno ponašanje, nadljudska snaga, itd.), a Burtonov se *Batman* (1989), film barem ikonografski naslonjen na fantastiku, poziva na simboličku podvojenost glavnoga junaka između čovjeka i šišmiša. I filmska bajka, poput Cocteauove *Ljepotice i zvijeri* (*La Belle et la bête*, 1946)[5] sadrži liminalnu figuru koja će se tek istinskom ljubavlju prelijepe sluškinje Belle osloboditi svojih zvjerskih/životinjskih karakteristika. Filmovi znanstvene fantastike također često sadrže životinjske figure, bilo u čistom obliku, poput primata u poetskom otvaranju Kubrickove *2001: Odiseje u svemiru* (*2001: A Space Odyssey*, 1968), bilo kao liminalne figure izvrnutih karakteristika, poput ljudi-majmuna u Schaffnerovu *Planetu majmuna* (*Planet of the Apes*, 1968). U filmovima strave čiste se figure životinja pojavljuju dosta često i pritom ne moraju imati središnju funkciju prijetnje za prirodni ustroj ljudskog iskustva, poput pasa nad kojima se obavljaju medicinski eksperimenti u Franjuovu filmu *Oči bez lica* (*Les Yeux sans visage*, 1960).

I drugi, nefantastični filmski žanrovi obiluju životinjskim i liminalnim figurama. Središnja je njihova uloga u tom žanrovskom svijetu također prijetnja ili simbolički proizvedeno polje kazne, poput ptica u Hitchcockovim *Pticama*. Filmovi napetosti/uzbuđenja, poput trilera ili kriminalističkih filmova, često sadrže ljudske figure zvjerskih karakteristika poput Hannibala Lectera (kojega krase kanibalističke pretenzije uz iznimnu inteligenciju) u *Kad jaganjci utihnu* (*Silence of the Lambs*, Jonathan Demme, 1991), *Hannibalu* (Ridley Scott, 2001) i *Crvenom zmaju* (*Red Dragon*, Brett Ratner).[6] Detektivska misterija *Baskervillski pas* (*The Hound of the Baskervilles*, 1939) Sidneya Lanfielda ili horor-misterija *Crna mačka* (*The Black Cat*, 1934) Edgara G. Ulmera također kao okosnicu svojeg narativnog svijeta imaju životinje. Iako se čini, barem prema naslovima, da su živo-

kanibalizam, bezrazložna krvoločnost, mahnitost itd.), to se odnosi samo na način na koji su životinjske figure zaista i prikazane u određenom filmu. Budući da većina filmova strave zvjersko ponašanje poistovjećuje sa životinjskim, kao i koncept čudovišnosti, ovdje sam slijedio tu logiku kvalifikacije. No, u svakodnevnim okolnostima češći je slučaj da upravo ljude odlikuju ponašanja i svojstva koja nazivamo "zvjerskima" povratno ih pripisujući životinjskoj vrsti zbog toga što transgrediraju naše uobičajeno, civilizacijsko poimanje ljudskosti.

5 Vladimir Petrić (1970: 188.189) u svojem povijesnom pregledu razvoja filmskih žanrova, vrsta i stilskih smjerova/škola ističe poetsku osnovu ovoga Cocteauova filma. Tako da uz kvalifikaciju legende i bajke *Ljepotica i zvijer* nosi i žanrovsku oznaku *poetskoga horora*.

6 Životinje (konj, mravi koji izlaze iz ljudskog dlana) zauzimaju i bitno mjesto u nadrealističkom univerzumu *Andaluzijskog psa* (*Un chien andalou*, Luis Buñuel i Salvador Dalí, 1928).

Ljepotica i zvijer (Jean Cocteau, 1946)

tinjske figure u tim filmovima središnje i prijeteće, ispostavlja se da im je funkcija čisto katalizatorska, ili pak sinegdohalna. Pas u Lanfieldovu filmu služi kao *lažni* pokretač pripovjedne linije (budući da je počinitelj ubojstva čovjek, a ne misteriozna zvijer), a mačka u Ulmerovu filmu tek sinegdohalno označava sotonsku prirodu jednoga od glavnih junaka (Poelziga). Obje figure služe tek kao *indicije* pripovjedne atmosfere.

No, u središtu je zanimanja ovog istraživanja pojava i različite aktualizacije životinjskih figura u filmovima strave i ponekom znanstvenofantastičnome filmu s elementima horora. Stoga su uzeti u obzir samo filmovi u kojima je opreka ljudsko/životinjsko ključna za izgradnju fikcionalnog svijeta filma i ključna za strukturiranje aktantskih i narativnih odnosa u filmu.

Mnogi filmovi strave uopće ne sadrže životinjske figure, ali ih tom žanru priključuje *prijetnja* životinjskih stvorenja, prikazanih čudovišnima, za ostale protagoniste izmišljenog svijeta. Stoga filmove strave možemo podijeliti na (1) one koji *ne sadrže* životinjske figure (fantastični i realistični filmovi strave) i (2) one koji *sadrže* životinjske figure kao integralni dio svojeg fikcionalnog svijeta. Da bi određeni film uopće pripadao žanru strave, potrebno je da zadovoljava minimalno tri uvjeta: film mora izazivati (1) stanje uznemirenosti kod gledatelja koje je (2) uzrokovano mišlju da je čudovišno biće ujedno i moguće biće (iako ne nužno ostvarivo prema načelima dosadašnje znanosti), *prijeteće* za likove koji nastanjuju svijet filma, *nečisto* u smislu transgrediranja ustaljenih bioloških karakteristika postojećih bića ili društvenih normi ponašanja, te (3) da je cilj narativnog djelovanja likova u filmu *izbjegavanje* te čudovišne prijetnje (usp. Carroll 1990: 27; Carroll 1999: 158–74; Carroll 2003: 77–81, 90–93).

Osobito je značajan uvjet *prijetnje* koji je nerijetko konkretiziran upravo biološkim karakteristikama prijetećeg bića/čudovišta. Prijeteću prirodu čudovišta čine njegove karakteristike kojima nadilazi prirodom ustaljene norme ponašanja ili kulturno-biološkog kategoriziranja. Tako će čudovišta često biti liminalne figure na granici biološke raspoznatljivosti, a krasit će ih "nečistost" o kojoj govori Carroll (također i Turković 2005: 128–32). Ta nečistost može se manifestirati na različite načine, od miješanja bioloških vrsta i njihovih dijelova u jednoj figuri, nedovršenosti čudovišne forme, kontradiktornosti vrsta koje nastanjuju tu figuru pa sve do potpune bezobličnosti

njihove pojave (usp. Carroll 1990: 31–32). Vrstovno transgrediranje i konfiguriranje čudovišnih pojava osobito je često u kontekstu miješanja životinjsko-ljudskih karakteristika. U svakom slučaju, takva fantastična, prijeteća stvorenja "ugrožavaju same biološke temelje opstanka ljudskog roda, temeljne biološke zakonomjernosti prirodnog ustroja na Zemlji", odnosno "[č]injenica je da je biološka konkretizacija čudovišta u filmovima strave to jača što se manje želi izazvati 'metafizički' utemeljen strah, a više 'organski' strah u gledalaca, tj. organski refleksne reakcije gađenja, odbojnosti, te kad se takvim reakcijama želi obojiti užas koji pobuđuje čudovišna prijetnja" (Turković 2005: 131, 133).

Kategorije nečistosti i prijetnje u filmovima strave mogu se utjeloviti i u figurama koje nisu životinjskog ili zoomorfnog karaktera. Dobar su primjer *realistični* filmovi strave (poput *Psiha /Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960/, *Egzorcista /The Exorcist*, Willliam Friedkin, 1973/, *Henryja: Portreta serijskog ubojice /Henry: Portrait of a Serial Killer*, John McNaughton, 1986/, *Krvave romanse /Switchblade Romance – Haute Tension*, Alexandre Aja, 2003/, *Pretkazanja /The Omen*, Richard Donner, 1976/, *Noći vještica /Halloween*, John Carpenter, 1978/, itd.) u kojima glavnu ulogu čudovišne prijetnje preuzima sociopatski nastrojen ubojica ili sotonom opsjednut lik (usp. Milić 2002: 3–16). Čudovišnost tih ljudskih figura se najčešće očituje u njihovim neljudskim postupcima prema ostalim pripadnicima ljudske vrste, a česta je verbalna kvalifikacija tih zastrašujućih pojava (u filmu ili u stvarnosti) da se "ponašaju kao životinje", čime se podrazumijeva njihova neljudska/zvjerska paradigma djelovanja.

Fantastični filmovi s elementima drugih (često kriminalističkih) žanrova također sadrže prijeteće likove s nadnaravnim (ali ne nužno i životinjskim) karakteristikama.[7] Dobar su primjer likovi *dvojničkog* karaktera u filmovima njemačkog ekspresionizma (*Nosferatu* /Nosferatu – *Eine Symphonie des Grauens*, F. W. Murnau, 1922/, *Kabinet doktora Caligarija /Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920/, *Faust /Faust – Eine deutsche Volkssage*, F. W. Murnau, 1926/, *Metropolis* /Fritz Lang, 1927/, *Dr. Mabuse kockar /Dr. Mabuse der Spieler*, Fritz Lang, 1922/, *Umorna smrt /Der müde Tod*, Fritz Lang, 1921/) od kojih se samo neki mogu svrstati u žanr strave (usp. Eisner 2008: 109–13). Langova *Umorna smrt* primjerice sadrži dvojnu figuru putnika/smrti koja ne sadrži životinjske karakteristike (kao i doktor/prevarant Caligari), dok biološke karakteristike Murnauova *Nosferatua* (i gotovo doslovne Herzogove verzije *Nosferatu – Fantom noći /Nosferatu: Phantom der Nacht*, 1978/) jasno svjedoče o liminalnoj figuraciji grofa Orloka. On je, naime, živi mrtvac, privlačni zavodnik plemićkoga podrijetla, kralj štakora koji ponekad poprima formu šišmiša, a i Sotona u Murnauovu *Faustu* jasno upućuje na životinjsku osnovu svoje dijaboličnosti (rep, rogovi, dlakom prekriveno tijelo). Dreyerov *Vampir* (*Vampyr*, 1932), s druge strane, uopće ne strukturira svoju prijeteću atmosferičnost na vizualizaciji čudovišnog lika s obzirom na to da se u cijelome filmu figura vampira uopće ne pojavljuje.[8]

7 Primjer demona koji zarobljava duše svojih žrtava iza ogledala u filmu *Zrcala* Alexandra Aje.

8 Možemo spomenuti i dva iznimno neuspjela filma koja bi ušla u žanr strave, ali ne sadrže životinje ni zoomorfne figure kao okosnicu strukturiranja prijetnje. Woodov *Glen ili Glenda* (*Glen or Glenda*, 1953) sadrži indiciju strave u obliku ludog znanstvenika/alkemičara (Bela Lugosi), iako taj početni zaplet nema baš previše veze s ostatkom filma i njegovom temom (problemom transvestizma i transseksualnosti u američkome društvu). Film se neuspjelo nalazi na žanrovskoj granici socijalne drame, horora, fantazije i televizijske reportaže. Više kriminalistička misterija nego film strave *Na smrt preplašen* (*Scared to Death*, Christy Cabanne, 1947), s B. Lugosijem u glavnoj ulozi, kao prijetnju

Frankenstein (James Whale, 1931)

Filmove strave općenito krasi dvostrukost njihova izričaja. S jedne strane, za strukturiranje je prijetnje dovoljna figuracija ili sugestija nekog čudovišnog stvora koji svojim biološkim karakteristikama ili formama djelovanja predstavlja prijetnju za druge protagoniste fikcionalnog svijeta, a s druge je strane ta čudovišna prijetnja stavljena u kontekst jasnih motiva i indikatora zastravljujuće atmosfere horora te u tipične narativne zaplete kojima se uobličuje velik korpus filmova pripadnih žanru strave i užasa. Mnogi teoretičari filmskoga žanra isticali su upravo tu dvostruku aspektualizaciju pristupa filmu strave. Primjerice Bordwell i Thompson (2008: 319–35) kao bitne odrednice žanra uopće, a onda i filmskoga žanra strave ističu ponovljive teme, motive, način prezentacije sadržaja (narativni zapleti i uporaba filmskih tehnika izlaganja) te učinke koje ti žanrovski kvalifikati postižu u gledatelja. Središnju ulogu opet ima čudovište kao prijetnja (naglašena njegovim izgledom i reakcijama drugih likova na njegovu pojavu) te izlagački postupci kojima se prijetnja narativno konkretizira i čini dijelom gotovo standardnih zapleta u tom tipu filma. Carroll (1990: 42–52; 1999: 158–74) također ističe središnju ulogu biološkog ustroja prijetećeg čudovišta i karakteristične zaplete u strukturiranju žanra strave, a Altman (1999: 87–90, 207–26) takve pristupe žanru sažima u svojem sintaktičko-semantičkom načelu proučavanja filmskoga žanra. *Semantička* se os filmova strave odnosi na izgled čudovišta, indikatore atmosfere (napuštena kuća,

ima "čovjeka sa zelenom maskom" i osnovica mu je *motiv straha* glavne junakinje, a ne neka zoomorfna, čudovišna figura.

laboratorij ludog znanstvenika, transformacija bića, skrivenost identiteta prijetnje, itd.), dok se ona *sintaktička* odnosi na narativni odnos u koji su stavljeni likovi, događaji, indikatori atmosfere, itd. Za ovaj će rad biti bitno u kakav je narativni odnos stavljena neka zoomorfna ili antropomorfna figura, odnosno kako je samo čudovište (kao životinjska ili zoomorfna figura) konfigurirano te u kakvom je ono odnosu s drugim protagonistima u filmu i događajima koji čine okosnicu zapleta određenog filma.

Liminalne prijeteće figure na granici ljudskoga i neljudskoga ne moraju nužno sadržavati životinjske karakteristike, iako su često dijelom sličnog zapleta kao i zoomorfne figure u filmovima strave. Fuzijska figura[9] Frankensteina, u filmovima *Frankenstein* (James Whale, 1931), *Frankenstein susreće vukodlaka* (*Frankenstein Meets the Wolf Man*, Roy William Neill, 1943), *Golem* (*Der Golem, wie er in die Welt kam*, Carl Boese, Paul Wegener, 1920) ili u parodijski intoniranom *Mladom Frankensteinu* (*Young Frankenstein*, Mel Brooks, 1974),[10] sadrži biološke karakteristike živoga/ljudskoga i neživoga/neljudskoga (stvor proizveden spajanjem različitih dijelova mrtvih ljudskih tijela), a stavljena je u karakteristični zaplet pogrešno provedenog eksperimenta ludog, preambicioznog znanstvenika/alkemičara koji će rezultirati stvaranjem opasnosti za život drugih likova u filmu. Zaplet Whaleova *Frankensteina* i ovoga je puta *ljubavni odnos* znanstvenika (Victora Frankensteina) i njegove zaručnice koji je stavljen na poček do trenutka kada zapletom uobličena opasnost prijetećeg čudovišta ne bude do kraja odstranjena. Sličan će se podtekst nemogućnosti ostvarenja društveno ovjerene institucije braka, kojoj je prepreka neko čudovišno stvorenje (King Kong, Dracula, gospodin Hyde, itd.), ponavljati i u drugim filmovima strave (inačice filmova *King Kong*, *Dr. Jekyll i gospodin Hyde*, *Dracula*, *Ubojstva u ulici Morgue – Murder in the Rue Morgue*, serijal filmova *Tuđinci*, te filmovi *Nevjesta čudovišta – Bride of the Monster* /1955/ Edwarda D. Wooda Jr., Cronenbergova *Muha*, itd.), s jedinom razlikom što figura Frankensteina ne sadrži fizičke životinjske karakteristike.

Zoomorfne i antropomorfne figure u filmu strave i motiv heteroseksualne ljubavi

Filmovi navedeni na kraju prethodnog poglavlja svi sadrže ili uobičajene životinjske figure kao prijetnju ili zoomorfne figure koje transgrediraju granice tipičnog biološko-vrstovnog kategoriziranja. I u svakom je od tih filmova odgođena konzumacija heteroseksualnog ljubavnog odnosa ključna za strukturiranje filmske cjeline. Prva tri nastavka *Tuđinaca* osim antropomorfne (inte-

9 Carroll (1990; 1999) ističe važnost konfiguracije čudovišne prijetnje u filmu. Ta čudovišta mogu biti *fuzijski* konfigurirana spajanjem dviju ili više biološko-kulturnih kategorija unutar jedne figure (živo/neživo, ljudsko/neljudsko, čovjek/životinja, čovjek/stroj, unutar/izvan itd.), poput Frankensteina, zombija, vampira, grofa Drakule, izvanzemaljaca, čovjeka muhe, ili mogu biti *fisijski* konfigurirana. Fisijska konfiguracija podrazumijeva prostorno ili vremensko razgraničavanje biološko-kulturnih karakteristika određenog bića, odnosno distribuciju različitih identiteta kroz prostor i vrijeme unutar jedne figure. Dobar su primjer fisijske figure *vukodlaci* koji mijenjaju identitet kroz vrijeme (ali i Dr. Jekyll i gospodin Hyde) te likovi *dvojnika* čiji je identitet umnogostručen unutar jednog prostora ograničenog gabaritima njihova tijela.

10 Dok je Brooksov film eklatantan primjer parodijske parafraze Whaleova izvornika, *Bal Vampira* (*Dance of the Vampires*, 1967) Romana Polanskog sadrži tek parafrastičke elemente komičnog u odnosu na Browningova *Drakulu* (*Dracula*, 1931) i Murnauova *Nosferatua*.

ligencija) i zoomorfne figure (parazitska priroda stvora, način reprodukcije, fizički izgled kojim podsjeća na gmaza) izvanzemaljskog bića sadrže i neostvareni ljubavni zaplet (osobito u *Tuđincima* J. Camerona) koji narativno figurira kao podtekst cjelokupnog filma.[11] Naime, glavna junakinja Ripley, osim što transgredira vlastitu rodnu ulogu prezentirajući se u snažnoj, aktivnoj, maskulinoj ulozi vođe ekspedicije u cilju uništenja opasnih izvanzemaljskih oblika života, smještena je i u opetovani motiv nuklearne obitelji u odnosu na djevojčicu Newt koju treba zaštititi i ranjenog muškarca (vojnika) s kojim tek treba uspostaviti ljubavni odnos (usp. Gilić 1997: 131). Naravno, ostvarenje heteroseksualnih ljubavnih i bračnih odnosa unutar paradigme nuklearne obitelji moguće je tek *nakon* peripetija kojima je izložena glavna junakinja i drugi protagonisti u filmu.[12]

Sličnu figuraciju čudovišta i ljubavnog odnosa prezentira i Cronenbergova *Muha* koja, kao i *Tuđinac*, sadrži i znanstvenofantastične i elemente žanra strave. Osim što glavni junak, znanstvenik Seth Brundle (Jeff Goldblum), pokušava na početku filma teleportirati neživu materiju, ključ zapleta čini njegov ljubavni odnos sa seksualno osviještenom i aktivnom Ronnie (Geena Davis). Trenutak njegove transformacije (koja je dijelom već spomenutog zapleta pogrešno provedenog eksperimenta ludog znanstvenika) iz figure čovjeka u figuru čovjeka muhe, dakle fuzijske, liminalne figure koja sadrži i ljudske i životinjske oznake, apostrofiran je upravo ljubavnim odnosom sa spomenutom Ronnie. Teleportacija žive materije i fatalna transformacija u groteskNu figuru moguća je tek nakon seksualne konzumacije njihova odnosa i nakon Sethove sumnje u Ronnienu nevjeru. Sethovo preuzimanje kontrole nad vlastitom reprodukcijom (koju predstavlja čin teleportacije) unutar stroja koji podsjeća na ženski reproduktivni organ predstavlja kompenzaciju za nemogućnost kontrole ženskog seksualnog ponašanja koje neželjeno može dovesti do neutvrdivosti podrijetla njezinih potencijalnih potomaka (usp. Lacey 2000. 235–38).

Figuracija čudovišnih stvorenja i u ostalim filmovima funkcionira na sličan način. Uobličavanje izmišljenog, često fantastičnog svijeta fikcije u žanru filmske strave odvija se na dvjema razinama: (1) s jedne je strane prijeteće čudovište uvijek uobličeno na način da kombinira životinjske i ljudske karakteristike, u jednoj figuri ili kroz distribuciju tih podvojenih karakteristika na više likova; (2) s druge strane, figuracija je čudovišta kao liminalne figure antropomorfnih i zoomorfnih karakteristika ključna za ostvarivanje zapleta, vrhunca i raspleta filmske priče. Spomenute se *fuzijske figure* koje u jednom tijelu ujedinjuju i životinjske i ljudske karakteristike mogu naći u filmovima *King Kong*, *Ubojstva u ulici Morgue*, *Dracula* te *Nevjesta čudovišta*.

11 Osim udvajanja bioloških karakteristika unutar fuzijske figure prijetećeg čudovišta, udvajaju se i aktantski odnosi između ključnih figura u filmu. Tako se Ripley kao ljudska figura suprotstavlja stvoru kao neljudskoj figuri te robotu Bishopu kao figuri ne suprotnoj, već proturječnoj ljudskoj. Dok stvor posjeduje neke ljudske, ali i životinjske karakteristike (on je antičovjek), Bishop je potpuno neljudska figura koja samo simulira ljudske karakteristike (on je anorgansko biće). Elsaesser i Buckland (2002: 34) te aktantske odnose jasno pokazuju unutar poznatih semantičkih odnosa Greimasova semiotičkoga kvadrata.

12 Zastrašujućeg izvanzemaljca/tuđinca moguće je interpretirati kao metaforu metafizičke kazne zbog Kompanijine želje za sveznanjem i profitom (usp. Telotte 1999: 176–88). Kao i u filmovima strave, metaforično je figuriranje čudovišnih stvorenja/izvanzemaljaca u znanstvenofantastičnim filmovima poprilično učestalo. Osobito je značajno poigravanje razlikom čovjek – stroj. Ciklus hollywoodskog SF-a 1950-ih ilustrativan je jer je u njemu dolazak izvanzemaljaca ili njihova infiltracija u tijela Zemljana bila metaforom za američku bojazan pred prijetnjom komunističke ideologije i osobama koje su je provodile (usp. Kragić 1998: 135–39).

King Kong (Ernest B. Schoedsack, Merian C. Cooper, 1933)

Majmun/gorila u *King Kongu* i *Ubojstvima u ulici Morgue* naginje pretežno životinjskoj figuraciji glavne prijetnje. Lik prijetećeg Konga konfiguriran je amplifikacijom njegove veličine, mističnošću njegove pojave i nadljudskom snagom. Međutim, trenutak njegova zaljubljivanja u prelijepu glumicu Ann jasno upućuje na humanoidnu crtu njegove ličnosti. I cirkuska atrakcija majmun Erik u *Ubojstvima u ulici Morgue* sadrži liminalne karakteristike. On je ujedno i životinjska figura i ljudska. Naime, druga čudovišna figura u filmu, ludi znanstvenik dr. Mirakle (Bela Lugosi) jasno upućuje na podvojenu Erikovu prirodu nazivajući ga "prvim čovjekom" i želeći ubrizgati njegovu krv u lik Camille. Osnova je njegova eksperimenta, motivirana "heretičnom" tezom o evolucijskoj srodnosti čovjeka i majmuna, miješanje krvi čovjeka i majmuna, odnosno, na simboličkoj razini, vraćanje čovjeku potisnutih želja i instinkata iz supstancijalne tvari (krvi) njegovih predaka (majmuna).

I Woodova *Nevjesta čudovišta* posjeduje slično motiviranu paradigmu zapleta. U tom filmu opet ludi znanstvenik dr. Vornoff (Bela Lugosi) želi spajanjem životinje (prijeteće hobotnice) i čovjeka (lika novinarke Janet Lawton) stvoriti biće supersnage i superveličine, odnosno figuru nadčovječne snage i ljepote ("nevjestu atoma"). Jedina je razlika što takva liminalna figura na kraju nije proizvedena, već je samo naznačena motivacija njezina uobličavanja. S druge strane, lik Drakule u Browningovu filmu i više je nego očito fuzijska figura, ali ona nije proizvedena nikakvim eksperimentom niti ima skrivene antropomorfne karakteristike u zoomorfnu tijelu (poput Konga). Drakula ponajprije figurira kao ljudska pojava, budući da ga takvim doživljavaju ostali protagonisti u filmu, a tek se naknadno otkriva njegova dijabolična priroda, tj. pozicija njegova lika na granici živoga i neživoga, ljudskoga i životinjskoga, privlačnoga i odbojnoga, zavodljivoga i od-

vratnoga. Dakle, dok su likovi majmuna u *Kingu Kongu* i *Ubojstvima u ulici Morgue* antropomorfizirani, lik Drakule je zoomorfiziran (kao i lik Hannibala Lectera, gospodina Hydea, vukodlaka, itd.).[13]

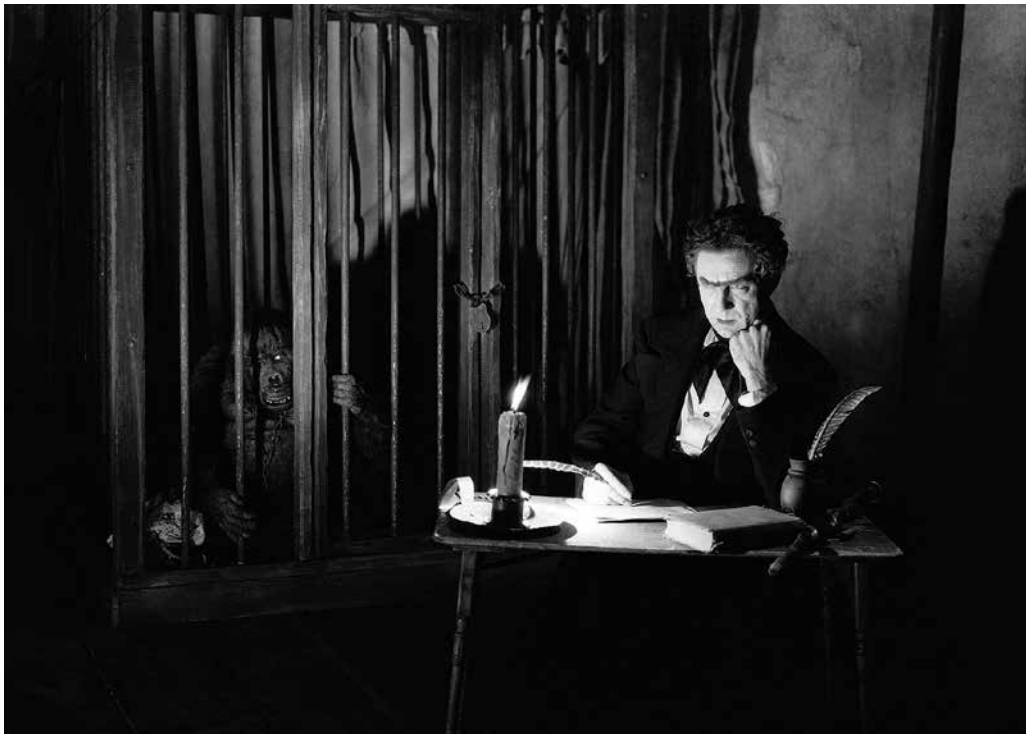
Fisijska figura dr. Jekylla i gospodina Hydea u Mamoulianovu i Flemingovu filmu također upućuje na dvojnu figuraciju vlastite ličnosti. No liminalni se karakter te figure distribuira kroz vrijeme, odnosno ljudske i životinjske karakteristike ne postoje istodobno u jednom tijelu, već do transformacije figure iz ljudske u životinjsku dolazi nakon konzumacije fatalnog napitka. U objema filmskim ekranizacijama Stevensonova romana dr. Jekyll je čisto ljudska figura sa znanstvenim pedigreom (koja graniči s alkemijom), dok je gospodin Hyde životinjski konfiguriran. U Mamoulianovoj verziji ta zoomorfnost Hydeove figure više je naglašena putem isticanja fizionomije lica i tijela. Nakon Jekyllove transformacije, Hydeova se životinjska obilježja očituju u facijalnoj dlakavosti, nezgrapnu dvonožnom kretanju, istaknutim očnjacima, proširenoj donjoj čeljusti, neinhibiranom seksualnom ponašanju, neudovoljavanju postojećim društvenim normama ponašanja, itd. U Flemingovoj je verziji ta fizionomijska strana Hydeove ličnosti ponešto ublažena, dok je "životinjska" kvalifikacija zadržana ponajprije u neinhibiranim formama djelovanja (s jasnim fizionomijskim proširenjem donje čeljusti i istaknutim, gotovo prijetećim zubalom).

Sve te figure, bile one fuzijske, fisijske, zoomorfne ili antropomorfne, imaju sličnu funkciju u strukturiranju zapleta filmske priče. Okosnica je tog zapleta, barem na površinskoj razini filmskoga teksta, čudovišna prijetnja i preambiciozni, a ponekad i zli (para)znanstvenik koji svojim djelovanjem unosi "nered" u pripovjedni tijek filmske priče. No, na razini podteksta, gotovo u sjeni osnovnog tijeka narativnog izlaganja stoji ljubavni, heteroseksualni odnos muškoga i ženskoga lika u filmu.

Uzmimo kao primjer dva filma sa sličnom antropomorfiziranom figurom majmuna: *King Kong* i *Ubojstva u ulici Morgue*. Polazište je *Kinga Konga* želja redatelja Denhama da snimi pustolovni film na egzotičnom, tajanstvenom otoku sa ženskom glumicom kao glavnom junakinjom. Za tu ulogu on nalazi Ann (oličenje hollywoodske ljepote i privlačnosti). Na putu do tajanstvenog otoka vodi ih sigurna muška ruka kapetana Johna Driscolla. Osim što je karakteriziran kao dobar poznavatelj morskih prostranstava, on Ann smatra viškom na svojem brodu (kao simboličkom produžetku vlastite moći). Ne samo da Ann za Driscolla predstavlja smetnju na tom (muškom, aktivnom, pustolovnom) putovanju nego i kao žena predstavlja prijetnju maskulinom univerzumu aktivne potrage za tajanstvenim Kongom. Driscoll je, među ostalim, okarakteriziran kao mrzitelj žena uopće. No, na prikrivenoj razini ljubavni je odnos između Ann i Driscolla već iniciran. Ono što u narativnom slijedu filmskoga izlaganja sprečava realizaciju njihova ljubavnog odnosa jest zoomorfna figura Konga koja otima Ann. Kong (kao Driscollov animalni dvojnik) zapravo čini ono što Driscoll ne može. Tek kada je Kong svladan (prvi put u formi cirkuske atrakcije, a nakon toga i padom s newyorškoga nebodera), ljubavni je odnos između Ann i Driscolla konačno realiziran. Kong nije predstavljao samo izvanjsku narativnu prepreku u ostvarivanju njihova odnosa nego i Driscollovu unutrašnju animalnu prepreku u konačnoj konkretizaciji njegova (ljubavnog) nauma.

Sličan je zaplet realiziran i u Floreyjevim *Ubojstvima u ulici Morgue*. "Zvijer s ljudskom dušom" Erik na više je razina umnogostručena figura. Erik je istodobno i dvojnik ludog, dijaboličnog

13 Zoomorfizirane figure naizgled ljudskih bića mogu se naći i u iznimno neuspjelom nastavku *Pogrešno skretanje 2* gdje, zbog konzumacije vode kontaminirane ispuštanjem toksičnog otpada iz obližnje tvornice papira, likovi poprimaju neljudske kvalitete. Osim što izgledom podsjećaju na životinje (očnjaci, nezgrapno dvonožno kretanje, neartikulirano glasanje, oslanjanje na osjet njuha, itd.) oni se i ponašaju kao krvožedne zvijeri, što se očituje u njihovim kanibalističkim sklonostima.



Ubojstva u ulici Morgue (Robert Florey, 1932)

znanstvenika dr. Miraklea i muškog protagonista Pierrea. U želji da obavi eksperiment miješanja ljudske i životinjske (majmunske) krvi, Mirakle nalaže majmunu Eriku da otme Camille. Pierre i Camille su, naravno, zaljubljeni par koji svoju vezu tek treba institucionalno ovjeriti. Prije te ovjere u instituciji braka Erik po nalogu Miraklea, ali i vlastitu nahođenju, otima Camille. I u ovome filmu zoomorfna figura funkcionira kao narativna prepreka ostvarenju heteroseksualne ljubavne veze između dvoje protagonista. No, na simboličkoj razini antropomorfizirana je životinja supstitut za Pierreovu nagonsku prirodu koja se ne može konkretizirati u društveno dopuštenoj i inhibiranoj instituciji čistog i nevinog bračnog sjedinjavanja. Robin Wood (1985. 205–07) došao je do istog zaključka ističući da Pierreova želja za Erikovim uništenjem predstavlja pokušaj uništenja dvojnika koji utjelovljuje njegovo potisnuto ja. Tek kada je čudovište Erik (Pierreov nagon) uništeno (Pierre ga ubija), veza je konačno konzumirana. Erik je samo erotično-nagonski produžetak dr. Miraklea koji je vlastitu nagonsku prirodu (ubrizgavanje životinjske krvi u ženske likove) supstituirao znanstvenim djelovanjem.

Sličnu narativnu strukturu i zaplet odgođene konzumacije heteroseksualnog ljubavnog odnosa sadrže i *Drakula* te *Nevjesta čudovišta*. U Woodovu filmu novinarka Janet koja istražuje misteriozna ubojstva u okolici tajanstvene kuće dijaboličnog znanstvenika dr. Vornoffa postaje predmetom želje triju likova. Kao prvo, ona je zaručnica policijskog pomoćnika koji također istražuje misteriozna ubojstva "čudovišta iz močvare". Taj odnos predstavlja društveno ovjerenu, dopuštenu vezu koja se tek treba institucionalno legitimirati. No Janet je predmetom želje još dvaju protagonista: dr. Vornoffa, koji je želi podvrgnuti svojem jezivom eksperimentu, i njegova priprostog, nijemog pomoćnika Loboa. Tek kada se Lobo zaljubi u novinarku i spriječi svog gospodara u izvršenju ekperimenta, ljubavni se odnos između Janet i zaručnika može potpuno realizirati.

Dr. Jekyll i gospodin Hyde (Rouben Mamoulian, 1931)

I Browningov *Drakula* posjeduje sličnu narativnu paradigmu koja se ne vrti samo oko čudovišnog grofa, već i oko privlačne Mine koja postaje predmetom njegove (krvoločne) želje. Nakon što Drakula doputuje brodom u London i počne sodomizirati nevine ženske likove, njegova se pozornost usredotočuje na mladu i poželjnu Minu koja je zaručena za Jonathana Harkera. Poslije seksualne konzumacije veze Drakule i Mine (koja je simbolizirana vampirskim ugrizom), konzumacija je dokinuta na relaciji Mina – Harker. Drakula tako predstavlja i narativnu, ali i simboličku prepreku konzumaciji njihove društveno ovjerene veze. Iako je opravdanje nemogućnosti ostvarenja ljubavne veze Harkera i Mine čisto narativno (Mina zbog ugriza vampira postaje opasnost), ono je, zaista, simboličko jer je zaručnički zavjet Minine (podrazumijevane) nevinosti dokinut (simboličkim) seksualnim općenjem s grofom Drakulom. Tek kada je Drakula usmrćen, legitimacija Minine i Harkerove veze je omogućena i apostrofirana zajedničkim odlaskom iz Drakulina dvorca te pozadinskim zvukom crkvenih zvona.

Možda najzanimljiviji primjer figuracije čudovišta kao prepreke u ostvarenju heteroseksualne ljubavne veze su Mamoulianova i Flemingova inačica *Dr. Jekylla i gospodina Hydea*. No, u tim filmovima čudovišna prepreka nije izmještena u neku figuru odvojenu od glavnih muško-ženskih likova, već se nalazi unutar jedne te iste figure transformirajućeg Jekylla. Iako se verzije ponešto razlikuju, obje zadržavaju istu narativnu strukturu i aktantske odnose.[14] Uzmimo kao primjer Flemingovu verziju iz 1941. godine.

14 Za razliku od Mamoulianove verzije iz 1932, gdje motivacija Jekyllove transformacije počiva na njegovu intelektualnom egoizmu (teza o mogućnosti razdvajanja ličnosti na dobru i zlu), Flemingova se verzija oslanja na Jekyllovo dobročinstvo, tj. motivacija transformacije je želja za pronalaskom

Aktantski univerzum sastoji se od različito pozicioniranih likova s pripadnim im funkcijama: dr. Jekyll (ugledni znanstvenik s paraznanstvenim sklonostima), njegova zaručnica Beatrix, Beatrixin otac, konobarica Ivy koja se zaljubi u dr. Jekylla i u koju se zaljubi gospodin Hyde, Jekyllov prijatelj John. Jekyllovo ponašanje smješteno je na relaciji njegova odnosa sa zaručnicom, njezinim ocem, konobaricom Ivy i vlastitim dvojnikom Hydeom. Ljubavni odnos između Jekylla i Beatrix, koji se treba društveno ovjeriti u instituciji braka, podvrgnut je simboličkoj sankciji od strane figure autoriteta (oca) kao provoditelja društvenih normi i zakona. To simboličko sankcionirajuće djelovanje oca očituje se na dvjema razinama. S jedne strane otac prigovara Jekyllu zbog javnog iskazivanja nježnosti prema vlastitoj zaručnici, a s druge strane Jekyllovo je breme i blasfemični pokušaj razdvajanja ljudske ličnosti izveden znanstvenim eksperimentom. Otac u tom kontekstu verbalno negoduje i jasno potvrđuje svoju figuraciju kao sankcionirajućeg elementa provoditelja zakona i društvene norme. Kako se potpuna realizacija Jekyllove želje prema Beatrix ne može ostvariti zbog figure oca, drugi ženski lik Ivy (kao antipod zaručnici) uvodi novu strukturu želje u Jekyllovo djelovanje. Kao pripadnik visoke klase i utjelovljenje (lažnog) ćudoređa, Jekyll svoju potisnutu seksualnu želju projicira na Ivy (kao pripadnicu niže klase, pomalo priprostu i neinhibiranu), ali se ta želja može konkretizirati tek kada su iz figure "dobrog građanina" Jekylla odstranjeni njegovi kreposni kvalifikati. Naravno, katalizator toga fizičkog dokidanja seksualno inhibiranog Jekylla je figura Hydea.

Društveno neprihvatljivu seksualnu požudu spram Ivy Jekyll može realizirati tek kao neinhibirani Hyde, odnosno kada forma njegova djelovanja ne podliježe nikakvoj društvenoj sankciji utjelovljenoj u figuri provoditelja te sankcije (ocu). Kao što Jekyllov dvojnik Hyde simbolički označava neinhibiranu prirodu originala, tako i Ivy simbolički označava neinhibiranu prirodu Jekyllove želje, tj. Beatrix. Tek kada je provoditelj društvene norme (Beatrixin otac) ubijen, seksualna se Jekyllova želja može u potpunosti konkretizirati. Međutim, budući da se figura Jekyllova dvojnika (njegova ida koji je konfiguriran životinjskim karakteristikama) nalazi onkraj društveno prihvatljivog i budući da je ona odstranila element drušvene sankcije Jekyllove želje (figuru autoriteta-oca), sam je Jekyll u nemogućnosti utjeloviti tu stranu svoje neinhibirane ličnosti. Hyde je jedina figura koja može i odstraniti prijetnju vlastitoj želji i ispuniti tu želju. Budući da je Hydeom konfigurirana želja neostvariva u figuri "dobrog, kreposnog građanina" Jekylla, obje figure na kraju moraju umrijeti (Jekylla/Hydea ubije njegov prijatelj John).

U ovome filmu možda na najjasniji način možemo vidjeti kako životinjski konfigurirana prijetnja predstavlja prepreku vlastitoj želji za ostvarenjem i ozakonjenjem heteroseksualne ljubavne veze, s time da je prijetnja (ali ne za druge likove, već za Hydea) konkretizirana i u figuri oca/zakona.

***

U kontekstu različitih tekstualnih praksi koje na ovaj ili na onaj način koriste antropomorfne i zoomorfne figure kako bi apostrofirale problematičnu granicu između ljudskoga ili životinjskoga, filmovi strave i poneki znanstvenofantastični filmovi nam na ilustrativan način skreću pozornost na dosege tematizacije te razlike. Pokazalo se da zoomorfiziranje ili antropomorfiziranje

različitih ljudskih ili životinjskih figura unutar narativne paradigme filmskoga žanra strave učestalo pridonosi problematiziranju specifičnih ljudskih odnosa, posebice odnosa heteroseksualne ljubavi glavnih protagonista u filmu i (ne)mogućnosti njezine (odgođene) realizacije.

Literatura

Adams, Carol J. i **Donovan, Josephine (ur.),** 1995, *Animals and Women. Feminist Theoretical Explorations*, Durham, London: Duke University Press

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

Berry-Flint, Sarah, 2004, "Genre", u: Miller, Toby i Stam, Robert (ur.), *A Companion to Film Theory*, Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing, str. 25–44.

Bordwell, David i **Thompson, Kristin,** 2008, *Film Art. An Introduction*, Boston et al.: McGraw-Hill

Carroll, Noël, 1990, *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, New York, London: Routledge

Carroll, Noël, 1999, "Nightmare and the Horror Film: The Symbolic Biology of Fantastic Beings", u: Henderson, Brian et al. (ur.), *Film Quarterly. Forty years – a selection*, Berkley, Los Angeles, London: University of California Press, str. 158–74.

Carroll, Noël, 2003, *Engaging the Moving Image*, New Haven i London: Yale University Press

Cavalieri, Paola i **Singer, Peter (ur.),** 1996, *The Great Ape Project. Equality beyond Humanity*, New York: St. Martin's Griffin

Diamond, Cora, 2008, "The Difficulty of Reality and the Difficulty of Philosophy", u: Cavell, Stanley et al. (ur.), *Philosophy and Animal Life*, New York: Columbia University Press, str. 43–89.

Eisner, Lotte H., 2008, *The Haunted Screen. Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt*, Berkley i Los Angeles: University of California Press

Elsaesser, Thomas i **Buckland, Warren,** 2002, *Studying Contemporary American Film*, London: Arnold

Gilić, Nikica, 1998, "Aliens (Tuđinci) – interpretacija", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 13, str. 127–34.

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

Haraway, Donna J., 1991, *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*, London: Free Association Books

Kragić, Bruno, 1998, "Znanstvenofantastični film 1950-ih", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 13, str. 135–39.

Lacey, Nick, 2000, *Narrative and Genre. Key Concepts in Media Studies*, Houndmills, London: Macmillan Press Ltd.

Luke, Brian, 1995, "Taming Ourselves or Going Feral? Toward a Nonpatriarchal Metaethic of Animal Liberation", u: Adams, Carol J. i Donovan, Josephine (ur.), *Animals and Women. Feminist Theoretical Explorations*, Durham, London: Duke University Press, str. 290–319.

Machiedo, Višnja, 1998, "Tragom nekih književnih (zoo)figura", u: Cambi, Nenad i Visković, Nikola (ur.), *Kulturna animalistika*, Split: Književni krug Split, str. 31–35.

McHugh, Susan, 2006, "One or Several Literary Animal Studies?", <http://www.h-net.org/~animal/ruminations_mchugh.html>

McHugh, Susan, 2008, "Jedna ili više književnih animalistika?", *Zarez*, br. 230, <http://www.zarez.hr/pages/230/z_socijalna.html>

Milić, Kristijan, 2002, "Novi film strave", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 29, str. 3–16.

Patterson, Francine i **Gordon, Wendy,** 1996, "The Case for the Personhood of Gorillas", u: Cavalieri, Paola i Singer, Peter (ur.), *The Great Ape Project. Equality beyond Humanity*, New York: St. Martin's Griffin, str. 58–77.

Petrić, Vladimir, 1970, *Razvoj filmskih vrsta*, Beograd: Umetnička akademija u Beogradu.

Rohman, Carrie, 2009, *Stalking the Subject. Modernism and the Animal*, New York: Columbia University Press.

Salecl, Renata, 2002, "Voli me, voli mog psa: psihoanaliza i podjela životinjsko/ljudsko", u: ista, *Protiv ravnodušnosti*, Zagreb: Arkzin, str. 133–45.
Stam, Robert, 2000, *Film Theory. An Introduction*, Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing
Telotte, J. P., 1999, "Human Artifice and the Science Fiction Film", u: Henderson, Brian et al. (ur.), *Film Quarterly. Forty years – a selection*, Berkley, Los Angeles, London: University of California Press, str. 176–88.
Tudor, Andrew [Tjudor, Endru], 1979, *Teorije filma*, Beograd: Institut za film
Turković, Hrvoje, 2005, *Film: zabava, žanr, stil*, Zagreb: Hrvatski filmski savez
Visković, Nikola, 1998, "Šest načina odnosa prema životinji", u: Cambi, Nenad i Visković, Nikola (ur.), *Kulturna animalistika*, Split: Književni krug Split, str. 11–15.
Wood, Robin, 1985, "An Introduction to the American Horror Film", u: Nichols, Bill (ur.), *Movies and Methods. Volume II*, Berkley, Los Angeles, London: Unoversity of California Press, str. 195–220.

Filmografija

2001: Odiseja u svemiru (*2001: A Space Odyssey*, 1968), r: Stanley Kubrick
Alien: Uskrsnuće (*Alien: Resurrection*, 1997, r: Jean-Pierre Jeunet
Alien³ (1992), r: David Fincher
Andaluzijski pas (*Un chien andalou*, 1928), r: Luis Buñuel, Salvador Dalí
Bal vampira (*Dance of the Vampires*, 1967), r: Roman Polanski
Baskervillski pas (*The Hound of the Baskervilles*, 1939), r: Sidney Lanfield
Batman (1989), r: Tim Burton
Batman se vraća (*Batman Returns*, 1992), r: Tim Burton
Crna mačka (*The Black Cat*, 1934), r: Edgar G. Ulmer
Crveni zmaj (*Red Dragon*, 2002), r: Brett Ratner
Dr. Jekyll i gospodin Hyde (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1932), r: Rouben Mamoulian
Dr. Jekyll i gospodin Hyde (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1941), r: Victor Fleming
Dr. Mabuse kockar (*Dr. Mabuse der Spieler*, 1922), r: Fritz Lang
Drakula (*Dracula*, 1931), r: Tod Browning
Egzorcist (*The Exorcist*, 1973), r: William Friedkin
Faust (1926), r: F. W. Murnau
Frankenstein susreće vukodlaka (*Frankenstein Meets the Wolf Man*, 1943), r: Roy William Neill
Frankenstein (1931), r: James Whale
Glen ili Glenda (*Glen or Glenda*, 1953), r: Edward D. Wood Jr.
Golem, kako je došao na svijet (*Der Golem, wie er in die Welt kam*, 1920), r: Paul Wegener
Gospodar prstenova: Dvije kule (*The Lord of the Rings: The Two Towers*, 2002), r: Peter Jackson
Gospodar prstenova: Povratak kralja (*The Lord of the Rings: The Return of the King*, 2003), r: Peter Jackson
Gospodar prstenova: Prstenova družina (*The Lord of the Rings: Fellowship of the Ring*, 2001), r.: Peter Jackson
Hannibal (2001), r: Ridley Scott
Henry: Portret serijskog ubojice (*Henry: Portrait of a Serial Killer*, 1986), r: John McNaughton
Kabinet doktora Caligarija (*Das Kabinett des Dr Caligari*, 1920), r: Robert Wiene
Kad jaganjci utihnu (*The Silence of the Lambs*, 1991), r.: Jonathan Demme
King Kong (1933), r: Merian C. Cooper i Ernest B. Schoedsack
Krvava romansa / Visoka napetost (*Haute tension*, 2003), r: Alexandre Aja
Ljepotica i zvijer (*La Belle et la bête*, 1946), r: Jean Cocteau
Metropolis (1927), r: Fritz Lang
Mladi Frankenstein (*Young Frankenstein*, 1974), r: Mel Brooks
Muha (*The Fly*, 1986), r: David Cronenberg
Na smrt preplašen (*Scared to Death*, 1947), r: Christy Cabanne
Nevjesta čudovišta (*Bride of the Monster*, 1955), r: Edward D. Wood Jr.
Noć vještica (*Halloween*, 1978), r: John Carpenter

Nosferatu – Fantom noći (*Nosferatu: Phantom Der Nacht*, 1979), r: Werner Herzog
Nosferatu (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922), r: F. W. Murnau
Oči bez lica (*Les Yeux sans visage*, 1959), r: Georges Franju
Planet majmuna (*Planet of the Apes*, 1968), r: Franklin J. Schaffner
Pogrešno skretanje 2 (*Wrong Turn 2: Dead End*, 2007), r: Joe Lynch
Pretkazanje (*The Omen*, 1976), r: Richard Donner
Psiho (*Psycho*, 1960), r: Alfred Hitchcock
Ptice (*The Birds*, 1963), r: Alfred Hitchcock
Ralje (*Jaws*, 1975), r: Steven Spielberg
Tuđinac (*Alien,* 1979), r: Ridley Scott
Tuđinci (*Aliens*, 1986), r: James Cameron
Ubojstva u ulici Morgue (*Murders in the Rue Morgue*, 1932), r: Robert Florey
Umorna smrt (*Der müde Tod*, 1921), r: Fritz Lang
Vampir (*Vampyr – Der Traum des David Gray/ Vampyr, ou l'étrange aventure de David Gray*, 1932), r: Carl Theodor Dreyer
Zrcala (*Mirrors*, 2008), r: Alexandre Aja

UDK: 791.221.9:392.28

Nikola Đoković

Tehnološko i ljudsko u vampirizmu filmova *Cronos* Guillerma del Toroa i *Neka uđe onaj pravi* Tomasa Alfredsona

Sažetak: U ovom radu nastojim istražiti granice vampirskog filmskog (pod)žanra kroz analizu filmova *Cronos* (1993) Guillerma del Toroa i *Neka uđe onaj pravi (Låt den rätte komma in*, 2008) Tomasa Alfredsona. Ove filmove sagledavam kao vrlo značajna umetnička ostvarenja (pod)žanrovskog obrasca, kojima se stvara hibridna, komunikativno uspela mešavina različitih žanrovskih obrazaca (npr. ukrštanje vampirske sage sa *coming of age* storijom u *Neka uđe onaj pravi*) i do tada nespojivih motiva, *imaga* i identiteta – pubescenti vampirizam devojčice (*Neka uđe onaj pravi*) kao i "tehnološki vampirizam" hibridne, mutlifunkcionalne sprave *cronos*. Tim inovativnim filmskim ukrštajima propituje se ili sasvim ukida granica između onog što je u filmovima o vampirima smatrano drevnim, esencijalističkim, "naturalizovanim" nasleđem, te se lik vampira dodatno *humanizuje*, dok se istovremeno determinističko gledanje na nasleđeno "prokletstvo krvi" posmatra vrlo uslovno, kao artificijelan konstrukt nastao u *prevazilaženju* i *brisanju* uslovne linije koja je razdvajala "tehnologiju" od "prirode". Takođe, na metatekstualnom planu, ovi filmovi polemišu sa dominatnim "Velikim narativom", nasleđenim preokupacijama besmrtnošću, vremenom-prostorom, demonskim / demonizovanim Drugim, prijateljstvom i nemogućnošću trajnog saveza između "čoveka" i "vampira".

Ključne riječi: *Cronos*, Guillermo del Toro, *Neka uđe onaj pravi*, Tomas Alfredson, vampirizam

Uvod: vampirski žanr, žanr na "granici".

U svojoj studiji *O fantastičnom*, Tzvetan Todorov problematizuje fantastičan (literarni) žanr kao žanrovski nerazrešen, uvek napet odnos između "mogućeg" i "nemogućeg", "fantazmagorije" i "realnosti".* Fantastika je zato žanr na međi, žanr između normativno uspostavljenih žanrovskih odrednica "realističnog" i "natprirodnog", koji ne ide u pravcu finalnog razrešenja misterije i njene racionalizacije, niti objašnjava misteriju kao nešto samo po sebi, van svih odrednica i okvira postojeće stvarnosti koju bismo mogli nazvati svakodnevnom, pragmatičnom i trivijalnom. Naime, jedno je prisutno unutar drugog ("nadnaravno" unutar "svakodnevnog" i obrnuto) i permanentno "obavijeno" ili "podriveno" drugim, kao u "simulaciji" Möbiusove trake gde su "spoljašnost i unutrašnjost" prisutne istovremeno, kao dva plana istog "primarnog" okvira. U ovom tekstu, posvećenom vampirskom filmskom žanru, kao navodno profilisanom, a zapravo "napregnutom", "nerazrešenom" (kao što se vidi na odabranim reprezentativnim primerima, a koji su i sami van tokova i granica "normativne", glavnotalasne filmske sage o vampirima, pa tako već unapred isključeni iz žanra, a opet učestvujući u prevrednovanju čitavog žanra), vampirski "žanr među žanrovima" implicira i mnoge druge nedoslednosti. Filmovi *Cronos* (1993) i *Neka uđe onaj pravi* (*Låt*

* Napomena urednika: tekst donosimo u izvorniku, uz neznatne izmjene.

Cronos
Guillerma
del Toroa

den rätte komma in, 2008), kao svojevrsni "bastardi", žanrovski hibridi, dovode u sumnju mnoge podrazumevane normativne, "naturalizovane" granice, kao što su one između "demonskog" i "ljudskog", "primordijalnog" i "veštačkog"(tehnološkog), "maskulinog" i "femininog" i druge. Ova erozija granica odvija se u okviru jednog postmodernog stanja (koje nagoveštava kraj "starog" milenijuma i početak "novog"), ili "krize" Velikog narativa o vampirima kao uvek već upisanom i protumačenom apsolutno Drugom. U tom smislu, oba filma nude preispitivanje mita, i njegovo ponovo "ispisivanje", ili bar "dopisivanje".

"Tehnološki vampirizam" *Cronosa*

Film *Cronos* nas suočava sa inovativno postmodernom interpretacijom drevne sage o vampiru, interpretacijom koja istovremeno podleže pravilima vampirskog žanra, ali ih i preispituje, iskušava i reinterpretira. Pri tom, film "ne rizikuje" da ode u preteranu eklektičnost i time i izgubi na uzbudljivosti preokreta unutar same radnje i njenoj katarzičnoj snazi.

Kao svaki *gotski* narativ film se otvara prologom. Drevna sprava, *cronos*, sprava kojom se podmlađuje život, pronalazak je renesansnog alhemičara iz 16. veka, dospelog u Meksiko pred inkvizicijom. Kako je istovremeno bio pronalazač i korisnik te sprave, njegovo telo zatičemo pod ruševinama crkve u Meksiku u 1937. (uobičajenim narativnim skokom se sažima protok vekova, i fokusira pažnju na samu spravu i njeno alhemijsko dejstvo). Na kraju sprava "zaluta" u antikvarnicu ostarelog Jesusa Grisa, u 1990. Kako se to i očekuje, prema neminovnosti vampirskog scenarija, stari antikvar postaje nova, "nevina" žrtva, tj. vampirski ovisnik o samoj spravi, koja zapravo predstavlja mehanizam za podmlađivanje *krvi* i *tela* uživaoca. Prvi ubod *cronosa* koji probija Jesusov dlan, dešava se neočekivano, nakon što je antikvar pronašao *cronos* sakriven u podnožju antikvarne statuete anđela. Nakon što biva zaražen *bolešću krvi i mesa*, svaka naredna insercija sprave u meso šake pokreće kompleksan mehanizam točkova unutar same sprave, a oživljavanje mehanizma omogućava junaku da uvek iznova podmlađuje i "uskrsava" sopstveno telo, "spašavajući" ga tako od izvesnosti biološkog umiranja.

Suočeni smo, dakle, od prvog trenutka filma sa *izmeštenošću fokusa* sage o monstruoznom biću, demonskom Drugom, "primordijalnoj" sili mističnog gotskog prebivališta, kao tajanstvenoj

spravi u čijem se "pogonu" nalazi živ, netaknut insektuozni organizam koja predstavlja određenu "mašinu želje" (delezovski rečeno). Ovakvim pomeranjem fokusa na samu spravu, izbegavaju se konvencionalni trenuci zapleta, i uvodi se ponovo jedan trenutak filmski sprovedenog očuđenja (impliciranog gledaoca) samim mehanizmom sprave i njegovim "besprekornim" funkcionisanjem. Kamera u trenutku aktiviranja, stavljanja u pogon mehanizma insektuozne sprave *cronosa*, neposredno pre penetracije u tkivo šake Jesusa Grisa, takođe simultano *penetrira* u unutrašnjost samog mehanizma, nudeći na taj način gledaocu povlašćeni uvid u mikrorazinu tehnološke naprave. Reč je o svojevrsnom ukrštenom "vampirskom" zavođenju pogleda. Pogled Jesusa Grisa se fokusira na *spoljašnost* naprave i biva zaveden besprekorno zanatski i estetski izvedenim oblicima i ornamentalnom površinom, ukrašenom zmijom koja sama sebi grize rep. Na satu je ugraviran simbol alhemijske večnosti, kao i cirkularnog toka vremena sa početkom na kraju i krajem na početku. Implikacija ovakve simbolike za dalji tok naracije, kao i sudbinu protagoniste data je kao svojevrsni vid predskazanja "praznog", determinisanog hoda zarobljenom u "lošoj beskonačnosti" koja se temelji na adikciji krvi i tela.

Gledaočev pogled, sa druge strane – kao i pogled kamere – zahvaljujući *close up* uveličavajućem fokusiranju kamere na sam *unutrašnji*, mikro nivo radnog pogona mehanizma, biva svedokom buđenja vampirske žeđi "tajanstvenog" insektuoznog organizma koji uvek iznova oživljava u dodiru sa kožom antikvara. Kao da je u pitanju olfaktivna, *neumrla* (*undead*) sposobnost da se namiriše živo prisustvo krvi i tkiva "žrtve" na koje "parazit" smešta svoju žaoku. Važno je još jednom naglasiti limitiranost pogleda protagoniste i "žrtve", trgovca umetničkim starinama kao paradigmatičan primer pogleda koji ostaje fiksiran i fasciniran blistavom, umetnički maestralno izvedenom ornamentalnom pojavnošću tehnološke naprave. Pogled koji ne vidi zbivanje koje se odvija na drugoj sceni želje (lakanovski rečeno) u samoj unutrašnjosti sprave, ostaje trajno fiksiran, nekritičan i *fasciniran* mistifikovanom čudotvornošću same naprave. Dotle nam oko kamere predočava šta zaista leži u opojnosti jednog tako besprekornog tehnološkog dizajna ogoljujući "monstruozno" hladan i precizan mehanizam.

Radionica umreženih manjih i većih točkića koji podražavaju kružni rad časovnika, naležu i užljebljuju se jedni u druge, a kao *deux ex machina*, *spiritus movens* koji održava operativnim ceo *perpetuum mobile* mehanizam i spašava ga od mogućeg kolapsa i raspadanja, nalazi se organizam "večno gladnog" insekta. Ipak, "glad" insekta odaziva se na ljudsku znatiželju i večnu glad ljudske krvi i tela (koji su u vampirskim filmovima uvek surogat gladi znatiželje duha, tj. njen ekvivalent i otelovljenje), tako da je fokus dodatno izmešten, a zapravo vraćen u prostor ljudske čežnje za besmrtnošću koja i "oživljava monstrume", odnosno čini parazitizam tehnološkog vampirizma mogućim. Pri tom, ovo dvostruko izmeštanje, organskog prema tehnološkom i tehnološkog natrag prema organskom, uz stalnu relativizaciju spoljašnjosti i unutrašnjosti organizma i tehnološkog mehanizma, ne dozvoljava da se vampirizam tumači ni kao nešto sasvim organsko (kao prokletstvo krvi i ljudske "prirode") niti kao produkt vladavine "čiste", povampirene tehnologije nad "nevinom" ljudskom prirodom, koja u tom slučaju biva samo pasivna žrtva "monstruoznosti" otrgnutog tehnološkog napretka.

"Kiborg" mehanizam je tako *očulotvorena*, telesno animirana sprava kroz koju je, kao kroz metaliziranu napravu koja oživljava, inicirana kao kroz medij, ona erotska potencija "hladno-toplog" zavođenja i fascinacije koju vampirsko telo, kao telo *na granici* između sveta mrtvih i živih, sa sobom nosi. Sprava je dizajnirana kao pervertirani mehanizam za istovremeno mučenje i uživanje. Pomerajući prag boli, a izjednačavanjem boli sa užitkom, ona pojačava i do ekstrema dovodi erotski, čulni nadražaj koji nastaje pri inserciji žaoke insekta u tkivo "žrtve". Probijanje insekta do

Cronos
Guillerma
del Toroa

kože i ispod kože samog "uživaoca" od prvog trenutka predstavlja asocijaciju na hrišćanski mesijanski mehanizam "nagrađivanja kažnjavanjem" prilikom razapinjanja Isusa Hrista, na njegovo "večno" krvarenje iz šaka, pri golgoti na krstu. Ta aluzija daje *impetum* i napetost samom procesu preobražaja glavnog lika. U simboličkom preokretu hrišćanskog mita o besmrtnosti, telo jeste duša, tj. telo postaje duša, kao što i u narativno-simboličkom aspektu filma mehanička naprava postaje akter, pokretač i egzekutor, iz koga se odvija čitav vampirski *hronotop*. Ovaj materijalistički momenat izjednačavanja duše sa telom, brisanja granice između duše i tela, te naročito tela i mehaničke naprave, svodi mit o besmrtnosti na potrebu za mehanicističkim, automatonskim režimom podmlađivanja.

"Bezvremeno vreme" *cronosa*

Takođe, i "tajanstveni insekt" (kao i tragično izgubljeno telo u mitu o vampiru, telo koje je osuđeno na izgon lutanja), izgnan je u apsolutnu tamu mehaničke naprave koja ga i drži u životu, ali istovremeno i poništava kao aktivno biće. Redukovan na slepu "potrebu za krvlju", tj. na slepu "nagonsku mrlju", on kao da podražava "slepu mrlju" svakog tehnološkog kretanja aparata/automatona, svedenog samo na reprodukciju jedne iste kompulsivne radnje. U tom svom aspektu sprava podseća na radnju ljudskog nesvesnog koje je uvek u krajnoj instanci usmereno ka uništenju aktivnog života, (dinamičnih preobražaja i nepredvidivosti), ka mehaničkoj repeticiji kao predvorju (samo)poništenja, otelovljenju *dead drivea*.

Vreme je bezvremenskom spravom, *cronosom*, istovremeno očulotvoreno, kompresovano i poništeno. Postoji svojevrsni ekvilibrium živog i neživog protoka vremena, vremenske evolucije/involucije, koje biva *opredmećeno* u svojoj anahroničnoj, ahistorijski povampirenoj eksploataciji. Jer *undead* stanje, kao stanje *između*, nije ništa drugo nego opsesivno-kompulsivni, "mrtvi rad" nagona koji sam sebe reprodukuje i u tom kompresovanju, zatvaranju u mehaničke okvire vremena-prostora (*hronotoposa*) nalazi perverzno, erotsko zadovoljstvo. Vreme je zarobljeno u vakuumu repeticije. Sam koncept vremena zatočenog u spravi *cronos*, zasnovan je na "antikvarnom", kolekcionarskom hijazmu – vreme teče regresivno za Jesusa Grisa, njegovo tkivo se pod-

mlađuje, ali on ostaje zarobljen u potrebi da prisvoji vreme "sprave koja nije ni živa ni mrtva" i da tako biološki determinizam svog poznog doba zameni operativnim, surogat determinizmom *cronosa*.

Vampirizam vs. ljudskost; problem empatije

Dominanta matrica sage o vampirima je da je vampirizam fatalna, prenosiva, deterministička ovisnost krvi koja ne može biti izlečena, već samo nasilno zatrta, u pokušaju da se od vampira spase onaj "još uvek zdravi deo" čovečanstva. Naravno, pitanje odolevanja samog vampira, koji predstavlja apsolutno pokorno i obolelo telo, ne naglašava se dovoljno (ili nikako) u klasičnim primerima žanra. Vampirizam je tiranija telesnosti, "neobuzdane iracinalnosti" sa kojom se telesno jednoznačno doktrinarno poistovećuje, baš kao što je i odsustvo elementarnog sažaljenja vampira za žrtve, odnosno nedostatak empatije kao esencije ljudskosti. Esencijalistički pogled na determinizam krvi predstavlja tako svojevrsnu metonimiju za istovremeno prenaglašeno *prisustvo* animalističke beskrupuloznosti i potpuno odsustvo empatije duše. Potencira se vampirska lišenost supstancijalnosti bitka (otud nepostojanje odraza u ogledalu). Vampir je otelotvoreni fantazam o demonskoj ukinutosti svega ljudskog. Nedostatak empatije sa drugim (koga vidi samo u svetlu predatorskog instinkta) signal je vampirove ukinutosti kao uskraćenosti mrtvog među živima, uskraćenosti povezivanja i tvorenja zajednice – održive, trajne zajednice sa živima. Vampir je narcisoidna figura zagledana u sopstveni odraz koji ne postoji. Zverska glad nadjačava sve obzire, i ukoliko postoje trenuci galantnog, aristokratskog ophođenja prema drugima, onda su oni samo dobro uvežbani i promišljeni mehanizam manifestnog, spoljašnjeg ophođenja, predstavljajući tako uvod u ispoljavanje vampirske "prave", "unutrašnje prirode".

U *Cronosu*, međutim, postoji vrlo živa i jasno podvučena empatijska komponenta lika Jesusa Grisa, naročito potencirana pre njegovog kobnog preobražaja. U tom smislu, umesto da teži vampirskim filmovima u kojima se predstavlja "monstrum sa ljudskim likom" *Cronos* se više kreće ka horor ostvarenjima o ljudima sa "likom monstruma" (naročito podseća na film Davida Croneberga *Muha /The Fly*, 1986/, gde se jedna zamisao o vitalističkoj transformaciji i podmlađivanju u "zagrljaju" i pod nadzorom mašine transformatora, pretvara u nakazno, transmutacijsko ukrštanje protagoniste sa muvom).

Antikvarna posvećenost Jesusa Grisa predmetima sa "aurom" i "patinom", govori o njegovom respektu za nešto prema čemu su ostali ljudi postali ravnodušni. Ova Jesusova kolekcionarska "zalutalost" u svetu živih samo izdaleka podseća na hladnu strast grofa Drakule prema antikvarnom, drevnom enterijeru sopstvenog zamka, u kome napušteni predmeti govore o odsustvu ljudskog dodira koji bi im dao smisao i svrhu. Fascinacija antikvarnim predmetima kao da su u pitanju živa bića (predstavljena u filmu i na doslovnoj ravni, *cronosom* koji oživljava na površini Jesusove kože) njegovo je izgnanstvo, čini se, iz ostatka ravnodušnog sveta koji se ne fascinira umetničkom i zanatskom lepotom stvari, koji opredmećuje, postvaruje postojeće ljudske odnose.

Takođe, "oduhovljenost" i emocionalna Jesusova privrženost antikvarnim stvarima, proširena je uzajamnom vernom posvećenošću i odanošću dede, Jesusa Grisa, i unuke, jedno drugom. Ta vernost kao tanka ali jasna i održiva nit uzajamne zavisnosti i često inverzije principa odgovornosti, provlači se od početka do kraja. Lik unuke funkcionira kao podsetnik na postojanje "nikad sasvim istrebljene" saosećajnosti i brige, naročito u trenucima kada povampireni Jesus, "amnezijski", pod uticajem žeđi za krvi, gubi dodir sa svojom ulogom dede i čuvara. Ona vraća "vampiru" Jesusu pogled brige i empatije. Unuka nije samo njegov pomoćnik i pratilac u trenucima najveće deprivacije i pada, ona je i ogledalo njegove "nekadašnje" ne sasvim mrtve čovečnosti, kroz koje se

prelama njegov finalni izbor u filmu. Naime, u trenutku kada mora da odluči između svoje gladi (krvi i tela) za besmrtnošću, kojoj bi žrtvovao i sopstvenu unuku, jedino biće koje ga održava u vezi sa ljudskim, ranjivim i smrtnim svetom, sa jedne strane, i još uvek postojećeg sećanja na ljubav i pažnju koju je ukazivao unuci, on svesno i novoprobuđenom snagom i voljom odabira ovo drugo. U katarzičnoj sceni pri samom kraju filma, Jesus kamenom uništava vampirski mehanizam *cronosa. Cronos* biva žrtvovan kao nešto što stoji na granici dva sveta, ljudskog i neljudskog, i na granici dva vremena, vremena biološke smrti i tehnološke besmrtnosti.

Uništenjem *Cronosa* vrši se konačna restauracija narativa o čovečnosti, ljudskoj ranjivosti i empatiji, koji stoji na granici celokupnog vampirskog žanra, kao nedovoljno problematizovana mogućnost, tj. iskušavanje nemogućnosti povratka. Takođe, restaurira se odgovornost prihvatanja sopstvene konačnosti, kao i memorije, sećanja na ne-cirkularni, ne-dogmatizovani tok ljudskog vremena, oslobođenog fatalističkog, ukletog, kružnog toka krvi.

Neka uđe onaj pravi – hibridna storija o vampirizmu i odrastanju

Ono što privlači pažnju jeste svojevrstan melodramski apel samog naslova. Pustiti pravog unutra može nositi sobom romantičnu poruku o jednoj jedinoj pravoj ljubavi. Ali, pored toga, naslov filma je izvesno poigravanje sa žanrovskim tekstom o vampiru kao o demonu koji se mora ostaviti izvan (izvan društva, porodice, kuće i u duhu magije, onoga što kuću čini, a to je prag).

Kako film prati *coming of age* storiju kroz susret dečaka Oskara i devojčice Eli, hibridno preplitanje priče o vampirizmu sa pričom o odrastanju ima funkciju iskušavanja postavljenih granica oba žanra. Oneobičavanje "primarnog scenarija" odrastanja usamljenog, introvernog dečaka koga grupa vršnjaka zlostavlja, a okolina ne shvata ili uopšte ne pokušava da stupi u komunikaciju sa njim, vrši se kroz uvođenje fantastične asistencije, natprirodne agenture vampirice koja staje na Oskarovu stranu. Na koliko-toliko poznatu, ustaljenu filmsku storiju o tinejdžerskoj alijenaciji nadovezuje se saga o devojčici vampirici Eli, koja postaje dečakov jedini iskreni prijatelj. Nakon početne napetosti pri prvom susretu (ograđivanja devojčice zbog toga što zna kakav rizik donosi prijateljstvo sa ljudskim bićem), postepeno, kako film odmiče a bliskost se razvija, ostvaruje se dublje razumevanje Oskarove i Eline "prave prirode". Dakle, protivrečnosti unutar kako vampirskog, tako i tinejdžerskog žanra, ne razrešavaju se posredstvom nekog trećeg, iznuđenog rešenja, već se međusobno podstiču i usložnjavaju, držeći gledaoca u stanju stalne napetosti i pozornosti. Neka jednostavna moralna katarza izostaje u korist mnogo razuđenijeg i kompleksnije realizovanog scenarija, koji svoja "razrešenja" uvodi postupno i nedogmatično, ne namećući ih gledaocu.

Oneobičavanje jednostavne realizacije filmskog susreta dodatno je postignuto uvođenjem ne-ravnoteže samog "vampirskog" karaktera. Eli je nosilac "nadljudske"/"neljudske" snage, ali takođe predstavlja dečaku suviše blisku, opipljivo humanizovanu i blagonaklonu, usamljenu figuru, gotovo *alter ego*. Pored toga što ujedinjuje "nemoguće" uloge izbavitelja i onoga ko (potencijalno) ugrožava drugog, figura devojčice Eli, spoj vampirski drevne i lucidne duše i dvanaest godina mladog tela, nas stalno prisiljava da gledamo *izvan* uobičajene rodne i polne reprezentacijske formule. Istovremeno i potvrđujući svoje nepripadanje ovom svetu (pa time ni ženskom rodu), ali ipak postojeći pre svega kroz telo devojčice, vampirska krvožednost biva konfrontirana u gledaočevoj reakciji sa *imagom* suviše ranjive i suviše mlade osobe koja nezasluženo pati. Kao da je njen krhki izgled introvertne devojčice koja se vrlo šturo verbalno oglašava i ispoljava svoju emocionalnost (i to isključivo u kontaktu sa dečakom), nespojiv sa scenama brutalnog nasilja i ispijanja krvi, u kojima je ona hladnokrvni vinovnik. Pitanje koja od te suprotstavljene strane je "izvornija" i "istinitija" ovde je bespredmetno – obe su, ili nijedna nije sama po sebi, u dovoljnoj meri.

Neka uđe onaj pravi Tomasa Alfredsona

Postoje, dakle, nečovečni i nadčovečni aspekti njenog prisustva koji stvaraju jezu i ti aspekti su dovoljno pocrtani, sasvim plastično, telesno i naturalistički, bez bilo kakvog romantiziranja i estetizacije nasilnog čina. Krvožednost sa kojom zaskače svoje žrtve, i posebno odnos prema starijem muškarcu, za koga smo u prvom trenutku, po inerciji odbrane predstave o ipak krhkoj žrtvi nasleđenih poriva, spremni da pretpostavimo da je surogat "otac", čine je istovremeno i predatorom i žrtvom. Na prvi pogled, čini se da je muškarac pretvoren u posesivnog roba koji, da bi održao Eli u životu, ubija drugu decu i donosi njihovu krv. Međutim, sitni detalji, neizgovoreni, ali prisutni u pokretu ruke, gestu, načinu na koji "otac" miluje svoju "ćerku" po obrazu, otkrivaju nam da je reč o uzajamnoj eksploataciji. "Otac" je zapravo patetična figura pedofila, osuđenog na sopstvenu strast trajno, kao što je Eli osuđena na tuđu krv. U svetlu pedofilske strasti Elin vampirizam i ne izgleda toliko groteskno i začuđujuće, već kao donekle očekivana pratnja njegove pervertirane prirode. Kada on u jednom trenutku posustane nad vezanim dečakom koji je trebalo da bude još jedna žrtva, on zapravo simbolično kastrira, kažnjava sebe za nedoličnu strast, prolivanjem sode po licu. Trajno unakaženog lica, on upodobljava sebe kao telo, tj. meso, izvor sveže krvi za prehranu. Reč je o manifestaciji obezvređenosti mesa deprivacijski limitiranog na svoju seksualnu glad. Posebno je traumatična, ali i lišena svakog patosa, scena njegovog automatsko pokornog isturanja vrata kada ga Eli pozove da je nahrani, nakon čega njegov život i okončava padom sa prozora bolnice.

Sve scene bizarnog i brutalnog nasilja, scene nasrtaja na decu koja netragom nestaju i bivaju pronađena kada je već kasno, služe međutim ne toliko jednoznačno i jednostrano, ne samo da podcrtaju primalnu, "neljudsku" prirodu Eli, već se uvek javljaju u nekoj vrsti *aproksimacije*, u susedstvu podjednako odbojnih postupaka drugih protagonista. One predstavljaju vampirsku krvoločnost u socijalno sasvim prepoznatljivom i nemističnom, nemistifikovanom kontekstu male, skučene, u sebe zatvorene, kolokvijalne sredine, sredine koja je i sama zatvorena u sopstvenu krvoločnost. Ružno lice vampirizma portretisano je na fonu nezainteresovanosti, sirovosti i surovo-

sti zabačene sredine, i dodatno na fonu otuđenosti ljudi jednih od drugih; osim kada su u pitanju kolektivne, grupne aktivnosti koje ne zahtevaju inicijativu i kreativnost pojedinca, ali služe kao dobar povod za ispoljavanje svakodnevno praktikovanog nasilja (takve su npr. scene upražnjavanja sporta i plivanja u školi gde se i dešava nasilje huligana nad preplašenim dečakom).

Filmom upravo i dominiraju, u vidu zametljivog kontrapunkta, ili intimne noćne scene susreta dečaka sa Eli, ili dnevne kolektivne scene školskih aktivnosti u kojima je Eli (podrazumevano) odsutna, ali se događa nasilje nad dečakom, pred nezainteresovanim ili nesposobnim, karikaturalno predstavljenim nastavnicima i odraslima...

Odnos Eli i dečaka: igra ukrštanja, kontrasta i ogledanja identiteta

Veza Eli sa Oskarom prerasta iz prijateljske u ljubavnu (ali ne i u erotsku) odanost. Ona ne podleže karnivorskim iskušenjima (tema je suspendovana mada ne i "prognana" iz iščekivanja) već predstavlja pre svega elaboraciju teme srodnosti dva celovito i kompleksno opisana i dočarana bića. Ta veza stalno osciluje između isticanja neobičnosti, krhkosti i neodrživosti, ne-mogućnosti sopstvenog zasnivanja, sa jedne strane, i činjenice njenog isuviše poznatog, familijarnog, gotovo naturalizovanog opstajanja s druge: dečak i Eli se shvataju gotovo bez reči, magnetizam njihovog međusobnog prepoznavanja i podržavanja je snažan i deluje i na gledaoca kao na momente isuviše prisna, mada ne i patetično, melodramski romantizovana i hiperbolizovana veza.

Treba naročito istaći da se film fokusira na obigravanje oko granice zazornosti ovakvog prijateljstva (onoga što je u psihoanalizi definisano terminom *uncanny*). To je vidljivo već u tretiranju Eline telesne pojavnosti. Krv nije samo eruptivno, u mlazevima izložena pogledima, u scenama nasrtaja Eli na žrtve ili očevog pretakanja krvi visećih žrtava u levak. Krv ubijenih je trajno prisutna na Elinim rukama i koži, skorena. To tvori pokoricu, jedan sloj doslovne nečistoće tela i kože.

Koža je prva uočljiva granica razdvajanja, diferencijacije između Eli i okoline. Njena okrvavljena neokupana koža ruku i lica kao i prljava, neuredna kosa postaju objekat brojnih fokusa kamere u prvom planu. Kao kontrapunkt njenoj tamnoj, okrvavljenoj koži (ona po izgledu dosta podseća na rasno mešovitu osobu) ističe se skoro prozirna belina dečakove kože. Zapravo, dečak više podseća na nestvarno belu utvaru, suprotsavljenu Elinoj tamnoputoj i postojanoj silueti. Dečak u prvom prisnom kontaktu oseti njen čudan miris koji ga trenutno odbija, izaziva trenutnu nelagodu čula i utiska, ali ta nelagoda ubrzo nestaje ustupajući mesto fascinaciji. Skoro se može reći da je blizina fokusa kamere istovremeno učinila bliskost dodatno neprijatnom, ali i relativizovala tu upitnu neprijatnost, predstavljajući je, baš kroz stalno potenciranje uklanjanja očekivanih prepreka.

Odnos zbunjenog dečaka i njegovog isprva nepoverljivog, ali potom čvrsto rešenog vodiča nagovešten je već od prve scene njihovog susreta i upoznavanja. Eli zatičemo na igralištu, u drugom planu, iza Oskara, iznenada, kad se on osvrne; ona je prostorno iznad njega, smeštena na penjalicu, i sledećeg trenutka već se nalazi dole pošto je se bez ikakvog naprezanja prizemila, sa vrlo rizične visine. To joj daje izvesnu simboličku prednost: ona pada s neba baš u trenutku kada smo već (iz nekoliko minimalistički, maestralno realizovanih scena) doznali da se dečak bori sa samim sobom u mučnom pokušaju da prevlada mržnju i gnev koji su se akumulirali u njemu zbog prebijanja i mentalnog maltretmana koji trpi od strane huligana. Simboliku igre, posredničkog prenošenja inicijative, uspostavljana i kršenja granice uvodi i ustanovljuje već scena neposrednog upoznavanja. Nakon uobičajenog formalnog predstavljanja Oskar nudi Eli magičnu kocku koju će ona složiti sa dečijom posvećenošću, ali i sa začudnom spretnošću koja prerasta njene godine i iskustvo (kocku je tada prvi put videla i uzela u ruke).

Neka uđe onaj pravi Tomasa Alfredsona

Kada je u pitanju fascinacija oka kamere portretima i telima protagonista u prvom planu, treba takođe pomenuti da u telesno najintimnijoj sceni, Ela dolazi kod Oskara u sobu, uskače praktično, tek pošto je završila sa jednim od svojih noćnih obeda. U krupnom planu su njene bose noge, uprljane i skoro smrznute od kretanja po snegu. Ona međutim, svlači svoju odeću i uvlači se pod Oskarovu postelju, sva ledena i još uvek krvavih usta, ležući *iza njega*. Privilegija gledaoca je da sagleda svu njenu "unutrašnju" i spoljašnju "monstruoznost", uprljanost, u trenutku kada se dečaku još nije obznanila njena "tajanstvena" priroda. To što ona leže *iza njega* govori o njegovoj podređenosti u tom odnosu, o podređenosti usled neznanja, ali to što se kamera fokusira na njenu uprljanu ruku koja sledećeg trenuka nežno miluje njegova leđa pa se spušta i steže njegovu šaku, govori o njenoj snažnoj i iskrenoj čuvarskoj rešenosti da ne zloupotrebi ukazanu bliskost i gostoprimstvo.

Uočljivo je režiserovo poigravanje sa reprezentacijom, kako onom pojedinačnih likova, tako i onom ukrštenom, koja postavlja njihova tela fascinirajući nelagodno ogoljena i izložena jedno drugom ("ni previše blizu ni previše daleko", u igri sa konvencijom "dobrog ukusa") – bilo da su jedno pored drugog, jedno iza drugog, jedno iznad drugog ili – što je posebno značajno za vampriski simboliku međusobne začaranosti, hipnotisanosti tela i pogleda – ogledalski, jedno naspram drugog.

"Ogledalska" naspramnost, recipročnost i naročito *proksimitet* koji proizilazi iz ukrštaja dečakovog tela i pogleda sa telom i pogledom vampirice, nije rešena po klišeu koji obično srećemo u standardnom žanrovskom obrascu, u skopofilski usmerenim scenama fetišizacije tela pogledom. Dečak nije "progutan", niti fascinacijski prisvojen pogledom vampirice. Iako postoji određena fascinacija pojavom Eli ona se pre može tumačiti dečakovom znatiželjom, kao i gotovo očajničkom (ispostavlja se recipročnom) potrebom za bliskošću, nagoveštenoj već u prvoj sceni filma.

Metatekstualna "osvešćenost" žanrovskog obrasca

Scena koja otvara film predstavlja, poput Rubikove kocke kao simbola komplikovanosti ali i mogućnosti otvorenog prijateljstva, svakako je metatekstualna. U njoj su najavljenje i sublimirane sve opsesivne teme samog filma. Kamera obigrava oko dečakovog prozora, prvo spolja, pa potom iznutra, obigravajući tako oko uvodne nelagode koju jedno usamljeno, avetno belo telo oseća samo sa sobom, zatvoreno u noćni solilokvij, u gotovo pustoj ulici četvrti prekrivene snegom. Kamera tako kao da je i sama nesigurna, i u stalnoj napetosti koju nam posreduje i reflektujući stanje dečaka. Uvodna scena filmski načitanu publiku odmah će, sa jasnom namerom i uz citiranje, dovesti, možda istovremeno, pred dva bisera filmske klasike. Prvi je *Oslobađanje* (*Deliverance*, John Boorman, 1972), a drugi *Taksist* (*Taxi Driver*, Martin Scorsese, 1976). Oskar zapravo inscenira i odigrava *par exellence* filmski svoju patnju, identifikujući se sa ulogom sadistički nastrojenog lika, pred zamišljenim neprijateljem, katalizujući tako svu bol i (auto)destruktivnu mržnju sa kojom zbog straha ne može da se izbori javno, oči u oči sa nasilnicima. Držeći nož u ruci, on ispred ogledala izgovara dobro poznatu mantru "Squeel like a pig" (*Oslobađanje*) ali budući da govori sam sa sobom, njegov solilokvij asocira na tinejdžersku interpretaciju nastupa Roberta De Nira u *Taksistu*.

Ova igra pred ogledalom kao jednim vidom platna koje nagoveštava i projektuje bazične strahove, frustracije i nagone, nastaviće se i intenzivirati, dobiti novi simbolički potencijal kada se sa druge strane bude pojavio lik vampirice. Solilokvij će se preobraziti u koreografiju dijaloga tela i pogleda, a strah od Drugog kao neprijateljske, preteće utvare kanalisaće se kroz prijateljstvo, poverenje i ljubav sa "sebi sličnim". Eli pomaže Oskaru da otkrije sopstvenu snagu za uzvraćanje udarca.

Dakle, moguće je da se sklonost da se uzvrati udarac, da se na nasilje odgovori nasiljem interpretira kao dečakova faciniranost i apsorbovanost tamnom, demonskom stranom sopstvene ličnosti koju uspeva da artikuliše, osvesti i ispolji zahvaljujući zagledanosti u lice vampirice "kao u svoje sopstveno". U tom slučaju, vampirica samo pomaže (poput "živog ogledala") da se uobliči i eksternalizuje (kako je to i predstavljeno u sceni kada dečak konačno uzvraća neprijatelju krvavim udarcem u glavu) ono što je od samog početka latentno prisutno u zatvorenom kolu narcisoidno autodestruktivnog libida.

Film ne insistira na mističnom, mistifikacijskom poreklu vampirske želje u čoveku, tj. njegove potrebe za krvlju. Eli u jednom dijalogu konfrontira Oskara sa jasnom činjenicom da se mora grčevito boriti za svoju egzistenciju i uzvratiti *uvek jače* nasrtljivcu. Tako se osnovna nit priče o sazrevanju obogaćuje dečakovom integracijom nasilnog "noćnog" dela sopstvene ličnosti. Film se, međutim, ne zadržava na poentiranju u duhu bolne priče o gubitku nevinosti u krugu nasilja jedne okrutne sredine, gde su svi primorani na uzvraćanje, pa čak i oni koji ne žele i koji se samo brane. Vampirski lik "drugog" koji je oslobođen Elinim simboličkim i doslovnim učestalim prelascima preko praga dečakovog stana (prema anglosaksonskom mitu o vampirima, poslednja ili prva odstupnica je prag, koju vampir ne može preći ukoliko ne dobije poziv od "vlasnika"), dovodi u iskušenje granice konvencionalno shvaćenog pristojnog i proračunatog prijateljstva.

U času kada saznaje da je lice drugog lice "drevnog stranca" (koji mu je mogao do tada biti poznat jedino iz konvencionalnih predstava o vampirima koji imaju naglašene očnjake i mogućnost da zarobe žrtvu užarenim, penetrirajućim pogledom) dečak se nagonski povlači, odnosno uzima *masku* netrpeljivosti i zajedljivosti, prekidajući tako za trenutak ljubavne niti. Scena na pragu Oskarovog stana nabijena je, dakle, simbolizmom lažnog ogledanja, tj. granice i poziva da se ona prekrši. Oskar, na pitanje Eli da li sme da uđe unutra ne odgovara direktno, već ciničnim pitanjem ("Vidiš li neko staklo između?") i pokretom ruke kojim mimikrijski dodiruje i opisuje nevidljivu

Neka uđe onaj pravi Tomasa Alfredsona

granicu. Igra granice i odraza likova tako se produžuje do samog kraja, kao i "igra" odrastanja, ne vodeći ka nekom lako poentiranom i konvencionalno razrešenom zadovoljenju.

Motiv "prodavanja duše" zarad tela provlači se gotovo nevidljivo kao još jedna, žanrovski referencijalna, čak faustovski drevna tema.

Vampirska tema hranjenja krvlju radi opstanka lišena je svakog erotizma i melodramskog naboja, te vraćena u okvir čisto nagonske potrebe za hranom i preživljavanjem (Eli i sama objašnjava da ne ubija iz zadovoljstva, dok siledžije u filmu vrše maltretman iz čistog zadovoljstva). Kada Eli nudi Oskaru novac (od svojih žrtava) to dobija izvesan eho "podmićivanja" da bi se veza međusobne zavisnosti održala. On tu ponudu odbija gotovo kao uvredu.

Ali prodaja "duše" ili "tela" zarad pukog preživljavanja dobija jedan značajan obrt u filmu. Naime, koliko se samo prijateljstvo Oskara i Eli može tumačiti kao vrsta pristajanja na biti žrtvovan, upodobiti "sebe" beskrajnoj "spirali", ili preciznije "Möbiusovoj traci" žrtvovanja i izgaranja da bi se prijateljstvo očuvalo? Izgleda da svako prijateljstvo koje iskušava svoje krajnje granice, mora završiti, kao što se to u filmu i događa, u "gubljenju sebe". Ovaj film ulazi u "ničiju zonu" apostrofirajući da je prijateljstvo vrsta vampirske adikcije, ogleda i deprivacije, ispitujući tako granice (ne)mogućeg.

Otud, Oskar postaje saučesnik, samim tim što zna da je Eli vampirica, ali ipak ostaje uz nju. To saznanje da je drugi član partnerskog saveza uvek gori po ostale ljude, i kada je spreman na nemoguće kada smo u pitanju mi samo je ono što čini pitanje proksimiteta u prijateljstvu, proksimiteta koji istovremeno diskriminiše one van zajednice zavereničkog znanja i činjenja, problematičnim prema univerzalnom moralnom (kantovskom) postulatu kategoričkog imperativa. Drugi moraju biti shvaćeni i tretirani kao aproksimativno *zlo* u odnosu na to koliko ugrožavaju naše ekskluzivno dobro koje smo spremni da do kraja branimo. Ljubav diskriminiše, i to radi na vampirski način, te lebdeća, svuda prisutna i nadziruća pošast vampirizma dobija svoju *suviše* ljudsku dimenziju. Otuda završna scena makabra u prostoru školskog bazena deluje kao logični epilog "lova na veštice".

Ponižen Oskar, koga u ime neumitnog, podrazumevano prećutnog poštivanja lanca krvi i osvete hoće žrtvovati sada brat huligana koji ga je proganjao, stavljajući ga pred nemoguć izbor (da zadrži tri minute dah u vodi i spasiće se), biva izbavljen snagom vampirske osvetničke bestijalnosti. Eli ne štedi nijednog prisutnog dečaka iz neprijateljskog tabora, te nam se njena osveta doima kao privilegovano iskupljenje, iskupljenje za preživele – Eli i Oskara. Dakle, katarza u filmu izostaje u korist isplivavanja na površinu "vampirske" doslednosti, monstruoznosti samog prijateljskog saveza. Metaforika vampirskog u filmu dobila je tako, završnom scenom, još jedan metonimijski, metatekstualno polemički obrt.

Tako smo, na interpretacijski otvorenom kraju, suočeni sa posledicama onoga što početak sobom nagoveštava. Suočeni smo sa razbacanim, masakriranim telima, sa *otvorenom ranom* prijateljskog, ljudsko-animalnog žrtvovanja. "Jača strana", "nepobediva" Eli predstavlja ovaploćenje *(ne)mogućeg* neumrlog, večnog zaveta prijateljstva.

Literatura

Gelde, Ken (ur.), 2001, *The Horror Reader*, New York: Routledge

We, The Infected, <http://www.let-the-right-one-in.com/>

Wolfchild, *Let the right one in, A tale told by hands,* <http://let-the-right-one-in.com/woofy/41/a-tale-told-by-hands/>

UDK: 791.221.9:159.964.2

Dejan Durić
Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci

Psihoanaliza i horor: slučaj filma *Magla* Franka Darabonta

Sažetak: Rad nastoji ocrtati osnovne konture odnosa psihoanalitičke teorije i horora, s osobitim naglaskom na takozvanu psihoanalitičku teoriju horora, koja još uvijek izaziva mnogobrojne prijepore oko svoga statusa. Posebice se sagledava pristup razmatranomu žanru što ga je postavio američki kritičar Robin Wood u studiji *Hollywood of Vijetnama do Reagana* (1986). Njegov je pristup inspiriran frojdovskom i postfrojdovskom psihoanalizom, te je izgrađen na opoziciji potiskivanja i viška potiskivanja te analizi potisnutoga i povratka potisnutoga. Wood je prvi pokušao ponuditi sustavna teorijska razmatranja ovoga žanra, prevrednovati ga, dajući mu kredibilitet, ističući i njegov društveno-kulturni značaj. Navedeni parametri se potom koriste pri interpretaciji filma *Magla* (*The Mist*, 2007) Franka Darabonta kao filma koji izravno reagira na društveno-kulturno-političku situaciju u Sjedinjenim Američkim Državama u prošlome desetljeću te su dodatno razrađeni u kontekstu poimanja masa u psihoanalitičkim radovima Sigmunda Freuda.
Ključne riječi: žanr, horor, psihoanalitička teorija, potiskivanje, povratak potisnutoga

1. Uvod

Problematika horora u američkoj kinematografiji 2000-tih, nakon obnove žanra sredinom 1990-ih s *Vriskom* (*Scream*, 1996) Wesa Cravena, zahtijevala bi iscrpnu studiju, no barem ukratko može se reći da "snažna prisutnost horora u suvremenoj kulturi predstavlja svojevrsni odjek društvene krize. Horori se javljaju u vrijeme rata te tijekom razdoblja ekonomske, moralne i političke nestabilnosti" (Conrich, 2010: 3).[1] U poplavi silnih *remakeova*, mahom horora iz 1980-ih, koji su prenosili narativne i ideološke obrasce svojih originala, samo u raskošnijem, ali i nenadahnutom produkcijskom ruhu, pozornost zaslužuje *Magla* (*The Mist*, 2007) Franka Darabonta, snimljena prema romanu Stephena Kinga, s ekranizacijama kojih Darabont već ima podosta iskustva (*Iskupljenje u Shawshanku – The Shawshank Redemption*, 1994; *Zelena milja – The Green Mile*, 1999).

Svako je djelo na određeni način dokaz o vremenu svoga nastanka, njegovu svjetonazoru i ideologijama, pa tako i svjedočanstvo o kulturi vremena i prostora koja ih je stvorila. U kontekstu toga ni filmska djela ni filmski žanrovi nisu iznimka. Obično se smatra kako horor, uz vestern, zauzima mjesto među najkonzervativnijim filmskim žanrovima, s gotovo petrificiranim ideološkim obrascima. Horor i vestern su, kao malo koji žanr u američkoj kinematografiji, čuvali i branili američki način života i moralne kodekse, ali istodobno i projicirali strahove i strepnje cijele nacije, njezine paranoje i imaginarne neprijatelje te prije svega duboko potisnute žudnje koje su tražile načina da izađu na površinu. Međutim, filmski kritičar Robin Wood u svojoj je utjecajnoj studiji

1 Prva verzija teksta objavljena je kao esej u časopisu za umjetnost i kulturu *Re* (br. 15, prosinac 2008). Za ovu je prigodu tekst temeljno revidiran, prerađen i nadopunjen.

Hollywood of Vijetnama do Reagana (1986) pokazao kako su takvi stavovi poprilično neispravni, a zanimljivo je i poticajno što genezu ideološke matrice vesterna iščitava iz horor filmova 1930-ih.

Wood je prvi pokušao ponuditi sustavna teorijska razmatranja ovoga žanra, prevrednovati ga, dajući mu kredibilitet, ističući i njegov društveno-kulturni značaj jer kreće od postavke kako je na "evoluciju žanra snažno utjecala kulturno-politička evolucija, barem onoliko koliko je na nju utjecala i interna žanrovska evolucija" (2004: xiii).[2] Pritom nije samo pokazao kako horori mogu i znaju imati visoku umjetničku vrijednost nego je i istaknuo kako zanemarivani žanrovi poput horora često imaju mnogo subverzivniju moć govora o društveno-kulturnim procesima nego što to imaju dramski intonirana djela koja se izravno referiraju na društvenu stvarnost. Moć horora proizlazi, dakle, iz njegova svojstva da se poigrava nesvjesnim stavovima i strahovima gledatelja te da se često koristi različitim oblicima metaforizacije kako bi to postigao. Wood, primjerice, stvara analogiju s radom sna u psihoanalitičkom smislu riječi, jer je boravak u mračnoj kinodvorani svojim ugođajem vrlo blizak odlasku na počinak te uranjanju u svijet fantazija. S druge strane, upravo dok spavamo, što znamo još od Freuda, cenzura slabi pa se potisnuti materijal u prikrivenom obliku često manifestira o obliku snova. Stoga "očigledno bezopasni žanrovski filmovi mogu biti mnogo radikalnije i temeljnije potkopavajući nego djela svjesnoga društvene kritičnosti" (2003: 70). Ovdje baratamo idejom zabave kao djelomičnoga uspavljivanja svjesnoga.

Tako Wood iščitava *Pretkazanje* (*The Omen*, 1976) Richarda Donnera i *Teksaški masakr motornom pilom* (*The Texas Chain Saw Massacre*, 1974) Tobea Hoopera kao filmove koji razmatraju buržujsko društvo i njegove ideologeme ili pak potkopavaju premise na kojima kapitalizam kao takav počiva. Za njega je *Pretkazanje* staromodan i reakcionaran film u kojem tradicionalna kapitalistička buržujska obiteljska funkcija ostaje nedodirljiva, a negativcem postaje dijete dovedeno iz Europe,

2 Ponajprije se bavi dvama razdobljima horora: prvo kasnim 1960-ima i 1970-ima, za koje ističe da su u kontekstu žanra bile napredne, inventivne pa čak i radikalne jer se autori nisu libili zadirati te kritički ili ironijski secirati američki način života i američke vrijednosti, a potom 1980-ima, koje su bile reakcionarne, snažno konzervativne te u svojoj srži represivne (usp. ibid., xiv).

dakle Staroga svijeta, zajedno s emancipiranom dadiljom, s kojom čini svojevrsnu osovinu zla. U filmu dijete uništava obitelj, ali potom ga posvajaju predsjednik i prva dama, čime su tradicionalne vrijednosti očuvane, međutim "vrag-dijete implicitan je junak, čiju sistematičnu destrukcija buržujskoga establišmenta publika slijedi s potajnim olakšanjem" (ibid., 80). S druge strane, u Hooperovu filmu uočava se kako je odnos između normalnoga i čudovišta djelomično izmijenjen zbog ambivalentnoga odnosa naspram monstruoznoga. Wood *Teksaški masakr motornom pilom* iščitava kao priču o iskorištenom i degradiranom proletarijatu (obitelj Sawyer) u kojem klaonica napada obiteljsku kuću (vidi ibid., 81–82).[3]

2. Psihoanaliza i horor ili psihoanalitička teorija horora

Nakon Drugoga svjetskoga rata te pojave poststrukturalističkih trendova, psihoanaliza snažno prodire u sve pore kulturne, književne te filmske teorije. Iako danas još uvijek ima kontroverzan status, upravo je psihoanalitička teorija snažno pridonijela prevrednovanju žanrovskoga statusa horora te usmjerila pozornost na mnogobrojne sastavnice ovih filmova koje nadilaze razine puke zabave za široku publiku. Primjerice, klasična definicija horora u knjizi *Razvoj filmskih vrsta: Kako se razvijao film* Vlade Petrića (1970) ponajbolje ilustrira uvriježeno mišljenje o ovome žanru. Petrić kaže: "stravična atmosfera standardnoga filma užasa postiže nesvakidašnjim situacijama u koje zapadaju ličnosti. Zbog toga u žanru važnu ulogu igra zaplet scenarija (...) Junaci tih filmova su utvare, vampiri, ludaci, čudovišta i nakaze koji posjeduju izuzetnu snagu i bolesnu strast da muče ljude" (1970: 183). Riječ je, nije teško zaključiti, o čisto deskriptivnoj definiciji temeljenoj na fabularnim elementima, međutim, već i ona zanemaruje bitnu činjenicu, koju će kasnije Wood istaknuti, kako odnos prema "čudovištima" često nije jednoznačan, nego poprilično ambivalentan. Dakle, osim što ubijaju, oni uspijevaju u gledatelja izazvati i određenu dozu simpatija, a ta je ambivalentnost jedan od najzanimljivijih čimbenika žanra. Utemeljenost na priči sugerira djelo koje se isključivo iscrpljuje u uzbudljivom i privlačnom zapletu, a time, očito, i u pukoj zabavnoj funkciji. Petrić nastavlja dalje, dotičući se kvalitete ovih filmova, pa tvrdi kako su "u dramaturškom smislu ti filmovi građeni na ovlaštenim šablonama koji imaju za cilj da naprežu nerve gledalaca i da izazovu osećanje straha (što uspevaju najviše kod dece, dok kod odraslih mnogo češće izazivaju smeh!)" (ibid., 184). Svaki žanr ima vlastiti sustav normi i konvencija koje redatelji slijede pa tako i horor, premda, kako vidimo, ova se definicija iscrpljuje u naglašavanju izazivanja osjećaja straha u gledatelja, što je opet mnogo složenija problematika jer strah odražava, zapravo, i pitanje užitka u gledanju, što je također podosta poticajno područje za istraživanje u kontekstu ovoga žanra.[4]

3 Wood na primjeru *Teksaškoga masakra motornom pilom* ambivalentan odnos prema čudovištu objašnjava time što je obitelj kanibala uz svu svoju degeneriranost ipak predstavljena kao obitelj sa sustavom odnosa među svojim članovima, što je čini bliskom ideologiji obiteljskih života gledatelja.

4 Pitanje užitka i horora često se, u psihoanalitičkome ključu, izvlači iz Freudova poimanja zazornoga, koje se odnosi na ono što je nekada bilo poznato, a sada je potisnuto pa određene pojave mogu izazvati anksioznosti povezane s povratkom potisnutoga. Potisnuto se, pak, odnosi na infantilne komplekse te primitivna vjerovanja (usp. Freud, 2011). Prema ovim shvaćanjima, horori mogu prouzročiti nelagodu s obzirom na materijal koji prikazuju, povezan s gledateljevim nesvjesnim. Međutim, kako gledatelj ne sudjeluje u filmu na razini akcije, nego to čine likovi, oni preuzimaju razrješenje situacije pa gledatelj može odahnuti te u konačnici doživjeti svojevrsni katarzičan učinak; likovi su odradili posao umjesto njega. Tudor (2004: 58), pak, navodi kako užitak proizlazi i iz činjenice što smo kao

Mnogo znakovitiji je dio Petrićeva iskaza u zagradama koji implicitno naznačuje negativno vrednovanje jer proizlazi kako je riječ o naslovima rađenima isključivo za zabavu maloljetne publike.

Upravo je primjena psihoanalitičke metodologije u razmatranju filmova i filmskih žanrova pokazala koliko su ovakve definicije izgubile utrku s vremenom. Takozvana psihoanalitička teorija horora o kojoj se često govori u literaturi, pa je tako primjerice spominje i Stephen Jay Schneider, urednik zbornika *Horor film i psihoanaliza: Freudova najgora noćna mora* (2004),[5] poprilično je sklisko područje jer govoriti o psihoanalitičkoj teoriji samo jednoga žanra, čime se taj žanr pokušava ugurati u kalupe samo jednoga metodološkoga okvira, čini se pomalo grubo i neostvarivo. Također, psihoanalitički pristupi hororu vrlo su različiti, heterogeni pa i katkada međusobno konfliktni.[6] I sam Wood, koji je svoj pristup u potpunosti izgradio na aplikaciji frojdovskih i postfojdovskih premisa na razmatrani žanr, ističe kako psihoanalitički pristup svakako nije sveobuhvatan, ali dobar dio horora može se njime obuhvatiti. Wood ipak smatra da je, gradeći isključivo psihoanalitičku teoriju horora, koja se počinje intenzivno razvijati od 1970-ih,[7] otvorio mnogobrojne mogućnosti za napad onima koji nisu bliski toj metodologiji, jer je frojdovska psihoanaliza ranjiva na mnogim područjima, "ali ne i na području potisnutoga i povratka potisnutoga" (2004: xv), što su dva krucijalna parametra na kojima je sazdano autorovo poimanje žanra.

Carrollov prigovor sadržan je u činjenici kako psihoanalitički pristup može biti relevantan za neke, ali nikako i za sve horor filmove,[8] s tim da tamo gdje nema izravnih dokaza da je au-

gledatelji suočeni sa zastrašujućim materijalom, ali u sigurnim uvjetima. Katarza može biti i posljedica toga što je fikcija pobudila potisnut materijal nakon čega je došlo do trenutačnoga olakšanja, a treba uzeti u obzir i nesvjesnu ambivalenciju prema tabuiziranom materijalu.

5 Autor među utjecajnijim filmolozima koji su se bavili psihoanalitičkim istraživanjem žanra ističe Robina Wooda, Carol Clover, Stephena Nealea, Lindu Williams, Barbaru Creed. Također razlikuje dva tipa analize – interpretativnu i dubinsko psihološko objašnjenje. U prvome se slučaju interpretativno sagledavaju filmovi, podžanrovi i žanrovi. U drugome slučaju riječ je o simboličkoj ili mitološkoj važnosti čudovišta, učincima žanra te njihovu nastanku, pitanju užitka u gledanju, itd. (Schneider, 2004: 1). No, Noël Carroll ističe da psihoanalitička teorija horora posebice ima problema s pristupima koji su danas poprilično raširени, a koje naziva ilustrativnom i demonstrativnom kritikom. U prvome slučaju dolazi do uzimanja fikcionalnoga sadržaja kako bi se objasnili psihoanalitički koncepti (navedeno često čini Žižek kako bi ilustrirao termine lakanovske psihoanalize). Carroll ovome pristupu s pravom zamjera kako ništa ne govori o samome filmu ili žanru, njegovim estetskim ili formalnim karakteristikama. U drugom slučaju, u demonstrativnoj kritici, naglasak je na ponovnom opisivanju, stvaranju analogija te usporedbi s drugim djelima. Međutim, smatra Carroll (2004: 268), funkcija ove kritike je pragmatična, a ne analitička te je naglasak na iskustvu, a ne značenju ili interpretaciji.

6 Primjerice, Robin Wood i James Twitchell bave se potisnutim i povratkom potisnutoga, Barbara Creed bavi se primjenom teorijskih premisa Kristeve (abjekcija) i Lacana, a Carol Clover pitanjem skopičkog parcijalnog nagona, sadizma i mazohizma te androginije.

7 Razvili su se i drugi, danas posebice aktualni pristupi analizi horora: feministička filmska teorija, *queer* filmska teorija, različite kulturne i sociološke te psihološke teorije, estetika, itd.

8 Carroll smatra da ćemo "ako sve horore počnemo tumačiti psihoanalitički, upasti u zamku kako postoji nešto u prirodi horora što je osobito prikladno za psihoanalizu (...) kako treba utvrditi da postoji nešto u esenciji horora – nešto bez čega horor ne bi bio horor – a što je jedino objašnjivo ili je najbolje objašnjivo psihoanalitički" (2004: 261).

tor baratao psihoanalitičkim konceptima takva "interpretacija ne može biti ovjerena prema historicističkim parametrima" (2004: 259).[9] S prvim dijelom tvrdnje možemo se složiti, ni jedan metodološki okvir nije sveobuhvatan, kako u pitanju književnoga tako i filmskoga djela. Treba izbjegavati interpretativno "silovanje" djela i valjano procijeniti koliko je određeni metodološko-teorijski koncept primjenjiv na određeno djelo. Međutim, druga Carrollova opaska neuvjerljiva je jer odriče pravo jednom pristupu kako bi istaknula pravo drugoga (historicističkoga), pa tako tvrdi da je "psihoanaliza relevantna u analizi horor filmova na dva načina – kada je motivirana historijskim ili kontekstualnim razmatranjima ili kada podržava naše generalne interpretativne protokole" (ibid., 266). Primjerice, za njega čudovište ne mora uvijek svjedočiti o postojanju potisnutoga psihoseksualnoga materijala, odnosno želje, ali ovdje je argument poprilično pojednostavnjen jer nije sve potisnuto nužno seksualno. S druge strane, što bi trebali značiti generalni interpretativni protokoli i tko ih propisuje te određuje? Uostalom, zašto bi za interpretaciju bilo bitno znati koliko se pojedini autor pozivao na određenu teoriju i u kojoj ju je mjeri poznavao?

Schneider, iako naklonjen psihoanalitičkim konceptima, smatra kako su psihoanalitički filmski teoretičari uvijek bili podosta zatvoreni te neskloni revidiranju vlastitih zaključaka i njihovu povezivanju s drugim teorijskim obrascima koji su inače bliski psihoanalitičkomu, što će reći da pristup pati od pretjeranoga hermetizma i samopotvrđivanja (vidi 2004: 2). Navedeno je

9 Tudor pak smatra kako "žanr sam po sebi zaziva psihoanalitička razmatranja, tako što povremeno posuđuje postulate simboličke aparature interpretacije snova te dopušta fikcionalnim karakterima da prigrle pseudofrojdovske poticaje vlastitoj i motivaciji drugih (ali), iako samosvjesno posuđivanje od psihoanalize nije bez značaja (...) ono nema nikakve posebne teorijske posljedice te teško objašnjava sveprisutnost psihoanalitičke teorije" (2004: 55).

tek donekle točno, jer je već i Wood koketirao s feminističkim i *queer* elementima (iako samo u tragovima), Barbara Creed se preko postavki Kristeve i Lacana osvrće na prikaz ženskosti, ali prije svega kroz problematiziranje odnosa semiotičkoga i simboličkoga, odnosno posljedica razdvajanja dijade majka – dijete, a Carol Clover psihoanalitičku interpretaciju dovodi u kontekst rodnih razmatranja. Unatoč tome, treba se složiti s njegovom tvrdnjom kako "ne bismo trebali smatrati kako je bilo koja inačica psihoanalize, pa čak niti bilo koja od kombiniranih verzija, ključ za razumijevanje svakoga horor teksta" (ibid., 11).

Tudor smatra kako bi trebalo krenuti od pomirljivoga stava u kojem bi se temeljna psihoanalitička interpretacija trebala otvoriti prozaičnijim tumačenjima te onima koja su društveno osviještena, a koja bi, u konačnici, bila bliža i razumljivija samim konzumentima ovih filmova (vidi 2004: 61). Prigovor mu je već uputio Urbano, smatrajući kako je takvo "hipotetsko mjesto izvan okvira jedne (bilo koje) interpretativne metodologije već i uvjerljivo napušteno" (2004: 29). Konkretno, rekao bih da su najveći nesporazumi i problemi vezani uz psihoanalitičku teoriju i kritiku nastajali prigodom površnoga iščitavanja psihoanalitičkih koncepata te njihova izvlačenja iz konteksta. Kada smo se već dotaknuli i Urbana, izrazito psihoanalitički orijentiranoga filmskoga teoretičara, njegova glavna zamjerka antipsihoanalitičkim teoretičarima horora utemeljena je na dvjema činjenicama – da smatraju kako psihoanalitička kritika pokušava dati univerzalna objašnjenja te kako je riječ o samoispunjujućoj disciplini (vidi ibid., 19), što su inače opća mjesta kritika psihoanalitičkih pristupa.

Temeljem ovoga kratkoga (i nepotpunoga) prikaza vidimo kako još uvijek postoje mnogi prijepori oko metodološke prakse vezane uz žanr horora, međutim, ne bih rekao da one umanjuju značaj psihoanalitičkih pristupa, nego pridonose bogatoj diskusiji vezanoj uz interpretativne modele žanra te su, svakako, plodonosne za njihov daljnji razvoj.

U nastavku bih se, kao svojevrsnoj prijelaznoj stepenici prema analizi filma *Magla*, osvrnuo upravo na psihoanalitičke teorije horor žanra koje se isključivo bave potisnutim te povratkom potisnutoga. Tu bih, uz Wooda, istaknuo i Jamesa Twitchella. Njihovi se pristupi međusobno razlikuju jer postavku potiskivanja Wood razrađuje u kontekstu Marcuseova razlikovanja između osnovnog potiskivanja te viška potiskivanja, koja mu potom služi za razmatranje patrijarhalnih i buržujskih društava, s osobitim naglaskom na funkciju obitelji u navedenim procesima. Twitchell, pak, polazi od frojdovske osnovne represije te svoje postavke temelji na "mitu", koji je uvijek prostorno-vremenski kontekstualiziran. Takav "mit" reprezentira određeni način ponašanja koje može biti u skladu ili proturječnosti s društvenim čimbenicima te ujedno govori o tome kako se pojedinac ili pojedinci situiraju unutar društveno-simboličke stvarnosti. Autor izdvaja tri ključne figure – vampire, deformirana čudovišta te transformirana čudovišta, kao arhetipske entitete.

Twitchell tako mitove koji se mogu iščitati iz horora dovodi u kontekst seksualne inicijacije te ih vezuje uz bojazni adolescentske publike, odnosno upozorava na opasnost i posljedice prekoračenja seksualnih normi te kršenja seksualnih tabua. Drugim riječima, iz autorova pristupa dalo bi se zaključiti kako nas horor filmovi podsjećaju na cijenu koju bismo morali ili trebali platiti ako se oglušimo na društvene norme i pravila, kao svojevrsna reakcija superega. Tek ovlaš gledajući, pozivanje na "mitološke" i "inicijacijske" segmente koji se mogu iščitati iz horora, a za Twitchella jedan takav mit je onaj o praocu horde iz Freudova *Totema i tabua* (na koji se očito poziva), može biti poticajan za razmatranje kako se naše kolektivno pamćenje može prenositi putem žanra, ali usredotočivanje na seksualne tabue i maloljetnu publiku ipak se čini odveć usko i reduktivno te nam ne može puno reći o odnosu ovoga žanra i društveno-kulturno-političke klime iz koje su pojedini filmovi iznikli.

Woodov pristup čini se mnogo poticajnijim i obuhvatnijim. Ponudio je strukturalnu analizu, inspiriranu frojdovskom i postfrojdovskom psihoanalizom, odnosno frankfurtskom školom, napose Marcuseom koji je zajedno s Wilhelmom Reichom ponovno doživio afirmaciju tijekom kontrakulturnih pokreta 1960-ih. Upravo je ideološka matrica horora snimljenih potkraj 1960-ih i u 1970-ima, sudeći prema Woodovu mišljenju, jedan odjek tih procesa, a sve je utemeljeno na Freudovu najradikalnijem otkriću – nesvjesnom.

Marcuse razlikuje dvije vrste potiskivanja: osnovno i povećano (višak potiskivanja). Prva zahtijeva minimalno odricanje žudnje i strasti kako bi život u zajednici bio moguć, odnosno kako bi pojedinac postao socijalizirani subjekt koji aktivno može sudjelovati u društvenoj i seksualnoj reprodukciji. Druga označava intenziviranje samoograničavanja koje je uvjetovano nejednakom raspodjelom moći, odnosno "ograničenja uvjetovana društvenom dominacijom" (1985: 42). Monogamna patrijarhalna obitelj je područje ovakve vrste represije (vidi Elliott, 1995: 53) jer prva nameće autoritet koji je u službi ograničavanja ljudskih potreba, a potenciranja onih koji pridonose isključivo razvoju cjeline (društva). Višak potiskivanja djeluje kroz načelo izvedbe, odnosno povijesno uvjetovano načelo stvarnosti karakteristično za napredna industrijska društva, koje uključuje: "1) usmjeravanje libida od ugode prema društveno korisnom djelovanju; 2) deseksualizaciju tijela kako bi 'libido postao usmjeren na jedan dio tijela', ostavljajući ostatak slobodnim da se koristi kao instrument rada, (čime) preobražava pojedince u poligon za proizvodnju radnih vrijednosti te za reprodukciju uvjeta dominacije" (Wolfenstein, 1993: 82).

Za Marcusea je, dakle, civilizacija organizirana dominacija, a Wood preuzima navedene formulacije kako bi ih smjestio u određeni društveni kontekst – buržujsku, kapitalističku i konzumerističku američku svakodnevicu druge polovine 20. stoljeća. Kao posljedice patrijarhalnoga kapitalizma, Wood vidi mnogobrojne boljke suvremenoga društva u rasponu od frustriranosti, preko posesivnosti i ljubomore pa do anksioznosti te je njegova vizija čovjeka i kulture, rekao bih, poprilično u duhu Freudovih pesimističnih razmatranja u *Nelagodi u kulturi*. Kako bi Tudor rekao, Wood svojom teorijom, iz čega uostalom i proizlazi njezina relevantnost, "otvara mogućnosti za emancipatorsku ulogu barem nekih horora time što je naglasak stavljen na višak potiskivanja nauštrb osnovnoga potiskivanja" (2004: 58).

Pritom Wood čini još jednu vrlo poticajnu distinkciju – između represije (potiskivanja) i opresije, među kojima vidi svojevrsni kontinuitet. Ono što je potisnuto nije prisutno u svjesnome, nasuprot opresiji koje možemo i ne moramo biti svjesni, ali smo uvijek ograničeni nekim vanjskim utjecajem koji čini prisilu na nas (vidi 2003: 64). Nerazdvojno je vezan uz proces potiskivanja koncept Drugoga, kojega Wood definira kao entitet koji "reprezentira ono što buržujska ideologija ne može prepoznati ili prihvatiti, ali se mora suočiti s njima na jedan od dvaju načina – tako da ga odbacuje ili ako je moguće potire ili ga prihvaća sigurno i asimilira te ga koliko god je to moguće pretvara u svoju repliku, (premda) je ono što je potisnuto u sebe (ali ne i uništeno) projicirano prema vani s namjerom da bude prezirano i odbačeno" (ibid., 66).[10] Sam je Wood naveo i popis najčešćih Drugih

10 Već sam spomenuo kako Wood genezu vesterna izvodi iz žanrovskih postulata horora. Primjerice, osvrće se na odnos došljaka puritanaca i Indijanaca. Puritanci su odbacivali mogućnost da Indijanci imaju vlastitu kulturu, svodili su ih na potpune divljake, gotovo na životinjsku razinu. Međutim, tvrdi Wood, Indijanci nisu bili poimani samo kao divljaci nego i kao vrag, u svijesti puritanaca neraskidivo povezan sa seksualnošću, pa proizlazi kako su Indijanci krajnje promiskuitetni. Veza "između Indijanaca i puritanske represije je očita: klasičan i ekstreman primjer projekcije onoga što je u nama potisnuto na Drugoga

u spomenutome žanru: drugi ljudi, žene, proletarijat, druge kulture, etničke skupine unutar kulture, alternativne ideologije ili politički sustavi, devijacije od ideoloških seksualnih normi (najčešće homoseksualnost i biseksualnost) te djeca. Navedene kategorije drugosti se, pak, izjednačavaju s čudovišnim i monstruoznim jer se koncept potiskivanja i Drugoga, koji se nastoji potisnuti, manifestiraju kroz figuru čudovišta stoga što je "istinski predmet horor žanra borba za prepoznavanjem svega onoga što naša civilizacija potiskuje ili tlači, a njihovo je ponovno pojavljivanje dramatizirano kao u našim noćnim morama, kao objekt užasa, čimbenik terora, sa sretnim završetkom koji (ako postoji) označava ponovno uspostavljanje represije" (ibid., 68). Iz navedene definicije proizlazi kako se horor bavi povratkom potisnutoga, odnosno čudovište zapravo podrazumijeva povratak potisnutoga, a činjenica kako se često na kraju ponovno uspostavlja represija dovodi do zaključa da je riječ o izrazito puritanski orijentiranom žanru. Čini se da ishod konflikta u hororu sugerira ideološka orijentacija koja je u većini slučajeva konzervativna jer se želja nastoji potisnuti u nesvjesno dok se istodobno poriče tako što se projicira prema van kao monstruozno Drugo. Proizlazi kako je žanr strukturiran oko opozicije normalno – monstruozno pa se iz nje postavlja odnos koji uključuje normalno (ono što je društveno propisano i verificirano) i figuru čudovišta. Kako je za Marcusea obitelj, kao društvena institucija, agens koji je primarno zaslužan za uvođenje viška potiskivanja, tako i u Woodovoj teoriji odnos između normalnoga i čudovišta povezuje obitelj.

Iako se hororom u većini slučajeva nastoji ponovno uspostaviti potiskivanje, Wood čini zanimljivu distinkciju između 1970-ih i 1980-ih. Sedamdesetih je bitno obilježje čudovišta, što god se pod njima podrazumijevalo, bila ambivalencija te su često nosila emocionalni naboj filma. Primjerice, dijete vrag u *Pretkazanju* je bilo negativac, ali je uništavalo mitove patrijarhalnoga kapitalizma. Leatherface u *Teksaškom masakru*, iako sasvim pervertirana figura, pobuđuju skrivene simpatije u gledatelja jer reprezentira degradirani proletarijat koji se osvećuje izrabljivačima. U 1980-ima ambivalencije nestaje te se tendira čudovišta prikazati krajnje negativno.[11] Wood znakovito sumira – u prvom razdoblju "čudovište je u osnovi kreacija iz ida, ne sasvim proizvod represije, nego pobuna protiv nje (dok u drugom razdoblju) čudovište, iako još uvijek rezultat potiskivanja, postaje figura superega, osvećujući se za oslobođenu žensku seksualnost ili seksualnu slobodu mladih" (ibid., 173).[12]

Ako samo uzmemo u obzir jedan od najtipičnijih klišeja horor filmova 1980-ih – da prva uvijek strada najpromiskuitetnija žena, a da čudovište u konačnici pobjeđuje djevica, koja u sebi simbolički impregnira društvene norme i pravila te instituciju potiskivanja, situacija postaje jasnija. Čudovište postaje projekcija represije društva, a promiskuitetna djevojka dovodi u pitanje društvene norme i pravila pa stoga i prva mora biti uklonjena. Ona time postaje žrtva vlastite žudnje, a moralna zadovoljština treba pripasti onome koji uspijeva nadvladati iskušenja i, naravno, ostati na putu vrline i krjeposti.[13] To je uostalom jedan od narativnih klišeja žanra koji su junaci

kako bi se to diskreditiralo, odbacilo i uništilo" (2003: 66). Drugim riječima, odnos čistoće i normalnosti za Wooda ne može biti očuvan od utjecaja erotizma i degradacije, pa u navedenom primjeru i pronalazi poveznice vesterna i horora jer se oba žanra bave neobuzdanim libidom (horor u kontekstu čudovišta, a vestern u vezi s Indijancima) (vidi ibid., 74).

11 Vezano uz instaliranje konzervativne politike Ronalda Reagana, znakovit je snažan prodor kršćanstva pa u kontekstu navedenoga i prevladavajućega morala.

12 Wood se referira na dva podžanra – *teenie kill movies* i *violence against women movies*.

13 Zato, drži Wood, i nestaje prije spomenute ambivalencije u poimanju čudovišta – ono što

Cravenove postmodernističke hororske trilogije *Vrisak* itekako ironizirali. Ideološka poruka ovoga trenda zapravo je više nego prozirna i puritanska – seks ne prakticirajte izvan braka i vlastite spavaće sobe. Jedan od najdosljednijih narativnih obrazaca u hororima 1980-ih u američkoj kinematografiji vrtio se oko skupine mladih ljudima koja odluči zajedno provesti vrijeme na nekom izoliranom mjestu (kampu, vikendici, ljetovalištu, zimovalištu…), uživajući u alkoholu i seksu.[14] Tu ih, naravno, dočeka manijak koji ih redom uskraćuje za njihove razuzdane živote, a naposljetku preživljavaju najčedniji među njima.

Osamdesete godine ionako su ostale upamćene kao najkonzervativnije i možda najgore desetljeće u američkome filmu pa niti ne čudi što je Wood svoju knjigu nazvao *Hollywood od Vijetnama do Reagana* jer je američki desničarski predsjednik upravo svojom ultrakonzervativnom politikom obilježio to desetljeće, premda su mnogi u podtekstu ovih filmova tražili plošne metafore o AIDS-u i sve većem strahu od spolno prenosivih bolesti. Naravno, i takva interpretacija ponovno ulazi u okrilje činjenice kako se superego osvećuje za promiskuitetno ponašanje. Tome treba pridodati i činjenicu kako su fabule horora mahom smještene u ruralno okruženje gdje je stupanj potiskivanja mnogo veći nego u urbanim sredinama, gdje ljudi međusobno nisu toliko povezani. Kada su 2000-tih krenuli prepravci žanrovskih klasika iz 1980-ih – uz videospotovsku estetiku i elemente *soft core* pornića, ovi su filmovi samo preslikali ideološko-puritansku matricu horora iz originalnoga razdoblja. Čak je i loš *remake Teksaškog masakra motornom pilom* Tobea Hoopera, koji potpisuje nemaštoviti Marcus Nispel, poprimio ideološku matricu karakterističnu za 1980-e, što ne čudi, jer je neokonzervativna klima Reaganova desetljeća vrlo slična onoj u vrijeme ne tako davne nam Busheve administracije.

Bilo bi nepravedno reći da samo američka kinematografija podliježe ovakvom konceptu horora jer je on zamjetan i u europskim kinematografijama. Tako je u kultnom i krvavom francuskom filmu *Visoka napetost* (*Haute Tension*, 2003)[15] Alexandrea Aje Drugi zapravo predstavljen u kontekstu seksualne devijacije od norme. Dvije djevojke odlaze na odmor k roditeljima prve gdje ih počinje terorizirati manijak, međutim, on je tek projekcija druge djevojke koja potiskuje homoseksualnu žudnju prema svojoj prijateljici. Činjenica da se tek u završnici filma druga djevojka razotkriva kao negativac, a da je isti tijekom cijeloga filma predstavljen kao sredovječni muškarac iz radničkoga sloja, dovodi nas u okrilje feminističke filmske kritike koja smatra da se čudovišta u hororima mogu iščitavati kao projekcije muške žudnje i anksioznosti zbog seksualnih razlika. Slijedeći Woodovu perspektivu, u mnogim se hororima i radi o anksioznosti vezanoj uz muškost, gdje su žene predstavljene kao žrtve muške agresije. Stoga se i u ovom filmu iščitava strah od muške agresivnosti, odnosno od sankcioniranja alternativne seksualne orijentacije jer potisnuta homoseksualnost jedne od junakinja predstavlja izazov normativnoj muškosti. Znakovito je opet što je projektivni negativac muškarac iz proletarijata, čime se povezuju dvije razine drugosti koje spominje Wood – seksualne devijacije, kao rezultat nedovoljno potisnute biseksualnosti, te proletarijata koji izmiče kolonizaciji buržujske ideologije[16] (vidi ibid., 66).

pojedinci i kulture potiskuju uvijek je ružno, sramotno, prijeteće (vidi 2003: 170). Stoga u Reaganovoj eri više nema subverzije patrijarhalnih buržujskih normi, ali imamo kažnjavanje za pokušaj njihove subverzije.

14 Treba se prisjetiti primjerice *Petka 13.* (*Friday the 13th*, 1980) Seana S. Cunninghama.

15 Distributerski je prijevod u Hrvatskoj bio *Krvava romansa*; op. ur.

16 Otkloni od seksualnih normi često su sankcionirani u filmovima. Objašnjenje Wood,

3. *Magla* – povratak potisnutoga i problematika mase

Woodova analiza horora, u referiranju na Freuda i Marcusea, više je nego dobrodošla pri razmatranju *Magle* Franka Darabonta, njegove treće ekranizacije romana Stephena Kinga, svakako zanimljivog zbog niza ideja kojima se nastoji baviti. Darabont barata onime što Wood naziva povratak potisnutoga, ali kreće sa sasvim suprotnih pozicija od većine redatelja žanra u 2000-tima te umjesto desničarske retorike svoj film zaogrće u ljevičarski plašt. Na samome početku želio bih postaviti parametre kojima ću se baviti u analizi filma. Povratak potisnutoga jedan je vid filma koji ću razmatrati, međutim, u kontekstu *Magle* može se govoriti o dvostrukom povratku potisnutoga.[17] Drugi je aspekt, neodvojivo vezan uz prvi, problem masovne psihologije u duhu Freudovih teorijskih promišljanja.

Radnja *Magle* podosta je jednostavna. Nakon snažne oluje u Novoj Engleskoj, provincijski gradić prekriva gusta i neobična magla za koju se ispostavlja da krije bića koja počinju krvoločno ubijati lokalno stanovništvo. Poveća skupina ljudi zatekne se u lokalnom supermarketu. Među njima nalazi se i slikar David Drayton (Thomas Jane), koji boravi u gradu sa svojom obitelji tek povremeno kao vikendaš, i lokalna žena gospođa Carmoday (Marcia Gay Harden), koja je vjerski fanatik. Magla je najvjerojatnije posljedica vojnih eksperimenata koji su otvorili prolaz u drugu

očito, pronalazi u Freudovu konceptu univerzalne biseksualnosti koja kasnije treba biti potisnuta, nakon ishoda edipacije, u korist normativne heteroseksualnosti. Za Wooda biseksualnost "predstavlja najočitiji i najizravniji izazov načelu monogamije te njegovu podržavajućem mitu o 'jednoj pravoj osobi'; homoseksualni impulsi muškaraca i žena predstavljaju najočitiju prijetnju normama seksualnosti kao reproduktivnima te ograničenima na ideal obitelji" (2003: 64). Uz navedeno se onda veže i potiskivanje seksualnosti od ranoga djetinjstva, nametanje odgovarajućih muških i ženskih rodnih uloga itd.

17 Freud ističe da "sve potisnuto mora ostati nesvjesno, ali potisnuto ne pokriva sve nesvjesno. Nesvjesno ima širi opseg, potisnuto je dio nesvjesnoga" (1986d: 97). Freud će također reći da "bit procesa potiskivanja nije u tome da se neka predodžba koja predstavlja nagon ukine, uništi, već da se spriječi da postane svjesna" (ibid., 97).

dimenziju, a skupina ljudi u supermarketu raspodjeljuje se oko dvaju polova – svjetovnoga (slikar) i religioznoga (vjerski fanatik).

Na samome početku primjećuje se referiranje Darabontova filma na nešto starije žanrovsko naslijeđe – ono karakteristično za 1950-e i B-filmove o divovskim kukcima i inim nemanima, koji su nastali kao rezultat paranoje od nuklearnih aktivnosti te komunističke prijetnje. *Magla* ne samo da je svojevrsna posveta tim filmovima nego i preuzima njihov ideološki podtekst kako bi ga prevrednovala. Naime, u 2000-tima je Hollywood zbog izmijenjene društveno-političko-kulturne situacije pronašao nove neprijatelje – atomska bomba i komunizam postali su demodirani i anakroni, a novi neprijatelji i prijetnja nacionalnom blagostanju postali su islamistički teroristi. S druge strane, sugerira film, religiozna desnica u Sjedinjenim Američkim Državama nikada nije bila snažnija i agresivnija, što reprezentira lik gospođe Carmody. Upravo je 1950-ih radnja horora zakoračila na američko tlo, iako su čudovišta podrijetlom iz svemira ili paralelnog svijeta,[18] što držim vrlo simptomatičnim, jer označava onaj kulturni trenutak kada su se paranoje i strahovi nastanili u srcima i umovima većine Amerikanaca, potpomognuti agresivnom ideološkom kampanjom protiv Sovjetskoga Saveza i komunizma te McCarthyjevim "lovom na vještice". Sovjetski razvoj nuklearnoga oružja i užas atomskih bombardiranja Japana, kao i zaoštrena geopolitička situacija oko rata u Koreji dali su poseban obol razvoju američkih paranoja i anksioznosti.

Jedan je od najznačajnijih spojeva horora i znanstvenofantastičnoga filma 1950-ih bio film *Oni!* (*Them!*, 1954) Gordona Douglasa o mutiranim gigantskim mravima koji počinju napadati nevine Amerikance na jugozapadu države, području poznatom po nuklearnim testiranjima. Film je značajan, kako i Wood navodi, iz razloga što već u njemu možemo uočiti nastanak onih elemenata žanra, odnosno njegove bazične formule – problematiziranje nesvjesnoga[19] (mravi dolaze iz podzemlja koje simbolički predstavlja nesvjesno), ubrizgavaju u žrtve kiselinu, čime ih ubijaju (Wood to naziva oslobađanjem potisnute faličke energije), a javlja se i uništenje obiteljskih skupina, jer normalno i čudovišno povezuje upravo obitelj (ibid., 78). Gotovo identičan obrazac možemo uočiti i u *Magli*. U Douglasovu filmu gigantski mravi rezultat su nuklearnih vojnih eksperimenata, a

18 Kako navodi Wood, horori 1930-ih uvijek su bili "strani" – radnja im je često bila smještena primjerice u Europu, s karakterima čija je bitna osobina bila "stranost". Wood nudi dvije moguće interpretacije – "jednostavno kao odbacivanje (horor postoji, ali je neamerički) i, što je mnogo zanimljivije i nesvjesnije, to znači lociranje horora kao 'zemlje uma', odnosno psihološke države pa su djela često smještena na neucrtanim mapama, bezimenim otocima" (2003: 77).

19 Dobar je primjer čudovišta iz svemira *Stvar* (*The Thing from Another World*, 1951) Nybyja i Hawksa, koji intrigantno spaja žanrovske obrasce znanstvenofantastičnoga filma te horora: skupina znanstvenika pronalazi izvanzemaljsko biće godinama zarobljeno u arktičkome ledu. Konture bazične Woodove formule mogle bi se i ovdje iščitati – led može funkcionirati kao nesvjesno, a sintagma "iz drugoga svijeta" sadržana u naslovu može upućivati na strano, neasimilirano, drugo, dakle – nesvjesno. Ovaj film, slično kao i Douglasov, produkt je svoga prostora i vremena te njihovih ideologija. Primjerice, Phillips u njemu iščitava niz elemenata poput problematiziranja nacionalnoga identiteta – strah od bezvlađa i kaosa, komunističku i atomsku prijetnju, potrebu da se preko invazije simbolički progovori o potrebi konsenzusa i zajedništva; zatim pitanja gospodarstva i fordizma, scijentizma i hladne racionalnosti, produktivnoga ali otuđenoga radnika; kulturnog znanja s obzirom na znanost koja je razvojem atomske energije i špijunskim skandalima u 1950-ima pokazala svoju mračnu stranu; te u konačnici i pitanje seksualnosti te položaja žena u društvu (vidi 2005: 40–46).

u Darabontovu filmu čudovišta su rezultat tajnoga vojnoga eksperimenta, koji je očito krenuo po zlu. Magla također predstavlja nesvjesno, a kao meteorološka pojava smanjuje vidljivost, maskira, skriva i prikriva pravi objekt promatranja pa je analogija s nesvjesnim više nego očita. Gigantski insekti također ubrizgavaju tekućinu – otrov u svoje žrtve, što je ponovno oslobađanje potisnute faličke energije. Pauci svojim otrovnim nitima izravno ubijaju žrtve, što je erektilni falusni simbol. Uvodna i završna sekvenca *Magle* također je vezana uz obitelj. Film se otvara idiličnom slikom sveameričke prosječne obitelji i njihova ladanjskoga života, a djelo zatvara sekvenca u kojoj dolazi do potpunog uništenja obitelji – bježeći iz gradića, glavni protagonist vidi suprugu mrtvu u paukovoj mreži te naposljetku ubija vlastita sina kako bi ga spasio iz ralja čudovišta, a nekoliko trenutaka nakon toga dolazi do oslobođenja. Time Darabont uništava jednu od najvećih američkih svetinja – obitelj, koja se u filmu grana od monogamne nukleusne obitelji do zajednice (skupina u marketu).

Wood iščitava tri razine značenja u filmu *Oni!* – strah od nuklearnih eksperimenata i atomske bombe, jer su gigantski mravi produkt nuklearnoga eksperimenta; uništava ih očinska figura znanstvenika, čime se izražava vjera u samu znanost; zatim bojazan od komunističke infiltracije, jer su predstavljeni kao svojevrsna podzemna vojska koja prijeti uništiti živote prosječnih Amerikanaca (vidi ibid., 78). Iz navedenoga je vrlo jasno kako Douglasov film izravno reagira na društveno-političko-kulturnu situaciju 1950-ih. Stoga, a s obzirom na Woodovu bazičnu formulu, treba postaviti pitanje na što reagira Darabontov film. Pitanje prijetnje od terorizma i vojnih intervencija, poput rata u Afganistanu i Iraku te inih potencijalnih vojnih sukoba, čini jedan sloj, dok insekti u magli također mogu sugerirati infiltraciju stranih i opasnih elemenata. Zanimljivo je kako se vojska konačno pojavljuje kao spasitelj situacije, koju su sami prouzročili, ali bez optimističnoga učinka – u *Magli* nema vjere u nacionalne spasitelje i čuvare, kao ni u znanost. Dvojica vojnika u supermarketu počine samoubojstvo, a treći je žrtvovan u ime boga jer je njegova vojska prouzročila problem.

Zato krenimo od povratka potisnutoga, odnosno od prve od dviju njegovih inačica koje se javljaju u *Magli*. Darabont pažljivo postavlja situaciju u supermarket, simbol posvemašnjega

američkoga konzumerizma,[20] a profil ljudi koji su se u njemu zatekli sugerira presjek američke provincijske populacije. Redatelj se vješto poigrava s provincijskim paranojama, frustracijama i potisnutim strahovima. Ako magla predstavlja nesvjesno, tada su golemi insekti koji krvoločno iz nje vrebaju na provincijalce monstruozni Drugi, odnosno projekcija onih strahova koje spomenuta skupina potiskuje ili odbacuje, a koji kroz samu radnju filma teže da budu prepoznati. Time se film poigrava proizvodnjom straha i zastrašivanja – stanovnici znaju da vojska u planinama oko njihova gradića provodi eksperimente, što je javna tajna, premda nitko ne zna što se ondje uistinu događa. Informacije su manjkave i filtrirane pa stoga magla može djelovati kao spremnik potisnutih i nesvjesnih impulsa. Drugim riječima, vlada svojim građanima štošta radi iza leđa, a oni o tome dobivaju onoliko informacija koliko je podobno da čuju, a i pitanje je koliko su te informacije točne. Sjedinjene Američke Države inače su poznate po velikim proračunskim izdacima za vojsku, jednu od najvažnijih grana gospodarstva, pa govorimo o višku potiskivanja, koje u ovome slučaju ponajprije podrazumijeva ograničenja koja nameće društvo kako bi osiguralo uspješan razvoj zajednice, a s obzirom na vlastite ciljeve kapitalističkoga odricanja i samoograničavanja, dok bi primjerice nesmetano zadovoljenje moglo izazvati sankcije s obzirom na njihovo razilaženje s društvenim imperativima. Uostalom, smještanje radnje u provinciju također je znakovito jer sugerira čvršće povezivanje ljudi pa time i snažnije djelovanje društvenih normi i pravila. Riječ je o zajednici koja predstavlja cjelokupnu američku provinciju između obalnih pojaseva megalopolisa, koja je zatvorena i kojom se lako manipulira. Sazdana je na principu jasnih granica i odredbi, koje valja poštovati i u koje se treba uklopiti.

Zaključak koji se nameće jest da monstruozni drugi, odnosno insekti, predstavljaju stvorenja iz ida koji nisu toliko potisnuti, koliko se bune protiv potiskivanja. I Marcuse će istaknuti da "ono čime civilizacija gospodari i što potiskuje – zahtjev načela ugode – i dalje opstoji u samoj civilizaciji. Ona čuva ciljeve poraženoga načela ugode. Odbačena od vanjske stvarnosti ili čak nesposobna da je dosegne, puna moć načela ugode ne samo da preživljava u nesvjesnom, nego također djeluje raznoliko na samu stvarnost koja je istisnula načelo ugode" (1985: 26, 27). Međutim, što je vojni eksperiment otvorio? Na ovoj se razini, dakle, izravno referira na neimenovani strah od druge kulture, a "što su udaljenije, to manje problema stvaraju pa njihov istinski karakter može biti egzotičan" (Wood, 2003: 67). Vrlo je simptomatično što se u filmu ne može jasno razaznati na koga se strah odnosi jer to niti nije bitno – centrima moći odgovara da ljudi vjeruju kako izvor straha postoji, a što manje poznato lice ima, to je učinak snažniji. Ujedno možemo govoriti i o alternativnim ideologijama ili čak etničkim skupinama unutar iste kulture – znakovit je prizor u kojem omraženi karakter newyorškog odvjetnika Breta Nortona (Andre Braugher) priznaje kako je svjestan da ga lokalno i autohtono stanovništvo djelomice ne prihvaća jer je kao bogati vikendaš kolonizirao njihovu (pra)postojbinu.

Glavno se čudovište nikada ne može jasno vidjeti, a ljude napadaju njegovi izaslanici, pa ne bi bilo naodmet zaključiti kako je ovakvim postavljanjem negativaca implicitno naznačen (imaginaran/fabriciran) strah od terorizma. Za Drugoga se očito vežu niske strasti (falički element ubrizgavanja i razmnožavanja u tijelu žrtava što simbolizira svojevrsnu penetraciju – pauci se liježu u

20 Romero je u *Zori živih mrtvaca* (*Dawn od the Dead*, 1978) radnju smjestio u trgovački centar kojim haraju zombiji kao izravna reakcija na američki kapitalizam i konzumerizam. U *Magli*, pak, masovna potrošnja i popularna kultura (junak zarađuje za život tako što, među ostalim, osmišljava plakate) svojevrsni su ispušni ventili te nadomjestak za višak potiskivanja.

zarobljenim i još živim ljudima), krvoločnost (sakaćenje tijela žrtava, hranjenje tijelima žrtava), odbojnost i ružnoća (poznat je ljudski strah od kukaca, a film se poigrava tim strahom tako što ih uvećava do golemih proporcija). Drugi je krajnje dehumaniziran, sveden na bestijalno, stvorenja koja su u potpunosti u domeni prirode, na goli krvoločni instinkt za ubijanjem. Nije toliko strašan, koliko je ružan i degutantan. Sve što odbacuju od sebe kao prezrene i neprihvatljive osobine, protagonisti potiskuju u sebe, ali i projiciraju prema van, na Druge. Tijekom filma pokazat će se kako većina osoba zatočenih u supermarketu nosi neke od navedenih osobina, čak i glavni protagonist u završnici filma kada je primoran ubiti vlastito dijete.

Na ovome se mjestu situacija dodatno usložnjava jer film efektno pokazuje kako nije dovoljno imati vanjsku imaginarnu opasnost, potrebno je imati i čimbenike koji će na temelju izvanjskoga straha ujediniti sve pripadnike iste skupine. Tu dolazimo do drugoga tipa povratka potisnutoga, onoga koji se javlja u horor filmovima 1980-ih, samo što ga Darabont nastoji prevrednovati i ironizirati. U *Magli* se tako čudovišta udvostručuju, što potiče rast napetosti te psihološke tenzije. Jedno čudovište je ono izvan supermarketa, a drugo čudovište s njima dijeli unutarnji prostor – gospođa Carmody, koja reprezentira histeričnu i nadasve militantnu religioznu desnicu. I dok u slučaju gigantskih insekata, koliko god odbojni bili, možete osjetiti olakšanje, u slučaju gospođe Carmody gledatelj osjeća samo antipatiju. Ona također počinje predstavljati potiskivanje, ali nužno postaje figura superega, koja se treba osvetiti svojim sumještanima za njihov bezbožan i dekadentan život, ali tako što će prestrašene pojedince, u situaciji potpunoga pada individualnosti, pridobiti za religiozne ideje, te putem njih ukloniti one koji joj ne podilaze te stvoriti svojevrsnu božju zajednicu na zemlji, koja će žrtvovanjem ljudi u ime boga otkupiti grijehe. Film time vješto povezuje unutrašnje s vanjskim jer načela superega nisu ništa drugo nego nesvjesno pounutrenje vanjskih sila i zabrana, čime film dolazi u okrilje frojdovskih razmatranja o masi i masovnoj psihologiji.

Freud je promišljanja o masi i strukturi mase te naravi odnosa unutar nje iznio u važnom radu "Masovna psihologija i analiza ja". Pojedinci se neprestano povezuju u grupe i mase, a Freudova je ideja da ih na okupu drže libidni odnosi, a to se ponajprije odnosi na umjetne, trajne i visokoorganizirane mase poput crkve i vojske, koje se (ne)služe vanjskom prisilom kako bi se zaštitile od raspada. Takvim je masama i posvetio najviše prostora, međutim, u *Magli* smo, očito, suočeni s nekim drugim tipom mase u kojem ne vladaju povezujući libidni odnosi, nego oni koji su prije svega strukturirani na principu straha, zastrašivanja i terora. Gospođa Carmody, iako u početku ismijana i ignorirana od ostatka skupine u supermarketu, razvojem situacije i sve učestalijim i krvavijim napadima insekata, pomalo ali sigurno počinje pridobivati ljude za svoje religiozne ideje pa situacija u trgovini sve više počinje nalikovati na pomahnitalu kršćansku religioznu sektu. U nemogućnosti da dobiju odgovarajuće odgovore na pitanje što se uistinu događa i tko ih napada, ljudi počinju vjerovati kako je pošast izvan njihova zapravo slabo zaštićena prostora božja kazna za grijehe za koje se trebaju pokajati kako bi se iskupili. U tome prednjače oni niže obrazovani pojedinci (znakovito, manualni radnici). Stoga ovdje masu možemo klasificirati kao takozvanu Freudovu običnu masu u koje je uočljiva regresija duševnih aktivnosti na ranije, primitivnije stupnjeve psihičke organizacije, primjetne primjerice u djece, a predstavlja "spoj nastao racionalnom primjenom iracionalno-psiholoških činilaca, ona čovjeku stvara iluziju bliskosti i povezanosti, ali upravo ta iluzija pretpostavlja atomiziranost, otuđenost i nemoć pojedinca" (Adorno i Horkheimer, 1980: 87).

Ona se u našem slučaju manifestira kao ovisnost o jednoj ideji – Bogu Ocu Spasitelju, jer takve osobe sada traže nekoga tko će razriješiti njihovu nepodnošljivu pat-poziciju. Freud će tako

reći "da ta institucija nije ništa novo, ona ima jedan infantilni uzor i zapravo je samo nastavak ranije bespomoćnosti u kojoj se čovjek već jednom nalazio, kao malo dijete naspram roditeljskoga para kojeg se s razlogom bojao, pogotovo oca, ali zahvaljujući čijoj je zaštiti također bio siguran od opasnosti koje je tada poznavao" (1986a: 327). Freud tu podrazumijeva monoteističke religije, poput one oko koje se okuplja masa u *Magli*, u kojima postoji jedan bog koji priziva prisnost i intenzitet dječjeg odnosa prema ocu kojega se "ne bojimo manje nego što za njim čeznemo i divimo mu se. Znaci te ambivalentnosti duboko su utisnuti u sve religije, kao što je pokazano u *Totemu i tabuu*" (ibid., 333). Ubojstvo praoca, koji je bio svojevrsna preslika boga, i osjećaj krivnje te njegovo ugrađivanje u kolektivnu svijest, u temelju su Freudove koncepcije religije s pomoću koje civilizacija promiče svoje kulturne ideale, a, kako vidimo, svoje podrijetlo vuku upravo od edipskoga konflikta prema kojoj bi "religija bila jedna općeljudska prisilna neuroza i kao ona u djece potjecala bi iz Edipova kompleksa"[21] (ibid., 351).

Darabontovo poimanje religije zapravo je poprilično blisko Freudovim nazorima – ona predstavlja neurozu čovječanstva te povratak na infantilnu razvojnu fazu koja se ostvaruje kroz čežnju za ocem, a bog, kojega zastupa gospođa Carmody, reprezentant je upravo očinske figure.[22] Darabont, međutim, u svojim protureligijskim stavovima nije nimalo suptilan, pa bog gospođe Carmody nije milostiv i velikodušan, nego krvnik i osvetnik koji će se radikalno obračunati s onima koji su iznevjerili njegov nauk. Očinska figura time gubi svoju ambivalenciju te postaje zastrašujući entitet nesvjesnoga, stvoren na temelju krajnjega osjećaja bespomoćnosti, što pridonosi uvršćivanju straha i terora.

21 Pozivanje na edipaciju nije neobično jer upravo iz edipskih odnosa nastaje, među ostalim, i višak potiskivanja.

22 Freud kaže: "Opaža li sada odrastao čovjek da mu je suđeno da uvijek ostane dijete, da ne može bez zaštite od njemu stranih, nadmoćnih sila, on im daje crte očeva lika, stvara si bogove kojih se boji, koje pokušava pridobiti, a od kojih ipak očekuje zaštitu" (1986a: 327).

Navedeno nas opet dovodi u kontekst Freudove tvrdnje da većina ljudi ne želi slobodu jer sloboda uključuje odgovornost, a većina se ljudi boji odgovornosti. Stoga je i razumljivo potiskivanje koje je uvijek sugerirano odozgo, izvana, iz različitih centara (državna vlast, religija...) pa se društvo, koje biva onesposobljeno na svom putu prema genitalnom stupnju razvoja (prema Freudovu mišljenju to bi bio krajnji stupanj razvoja društva, koje bi tada bilo znanstveno utemeljeno i lišeno bilo kakve religije i mitologije, odnosno magijskih primjesa) i biva vraćeno u svoj prvobitni stadij u kojem svojim žudnjama daje odrješite ruke, može lakše i jednostavnije kontrolirati i njime manipulirati. Vješto se prikazuje što se događa kada civilizacijske stečevine zakažu, što se događa u trenutku kada čovjek više ne može računati na tehnologiju i kulturu oko sebe. Film sugerira da u tom slučaju neće nastati totalitarni teror svih protiv sviju, nego će jedinke i dalje tražiti čvrsto uporište u nekom od centara. Dakle, tražit će nekoga tko će ih voditi i tko će im obećati bilo kakvo moguće rješenje, odnosno onoga koji će im obećati povratak u civilizaciju i zadovoljiti njihovu fiksiranost na uređenost. Na se taj način i gradi dramska napetost, postavljajući dvije skupine – jednu svjetovnu, racionalnu, *znanstvenu* i drugu vjersku, mitsku oko kojih se grupiraju pojedinci iz provincijskoga supermarketa. Tu politička alegorija počinje dobivati mnogo jasnije konture.

Darabont s poprilično uspjeha secira psihologiju mase, koju je lako i jednostavno povezati strahom, terorom i zajedničkom mržnjom, pa Freudova tvrdnja kako je moguće povezati veći broj ljudi ljubavlju, ako preostaju drugi na koje će se upraviti agresija, ovim filmom dobiva svoju jasnu potvrdu, koliko god taj neprijatelj u ovom slučaju bio imaginaran i nejasan. Ako ne možemo jasno identificirati neprijatelja, ne možemo niti primijeniti adekvatan način borbe protiv njega. Zato pomoć ili objašnjenje treba potražiti u alternativnim načinima borbe koji nude mogućnost da umanje strah i anksioznost. Film sugerira da će većina, ako mora birati između racionalno utemeljenoga mišljenja i duhovnoga objašnjenja, pribjeći potonjem. Stoga je ovo film koji pod plaštem horora secira stanje u današnjim Sjedinjenim Američkim Državama, gdje religijska desnica sve više uzima maha, s tim da je poimanje kulture ponovno blisko onomu Freudovu u *Nelagodi u kulturi*, samo što je ljudska destruktivnost, nakon što je maska tehnologije pala, kako kaže jedan od protagonista, potpomognuta politikom i religijom. Ljudi su rođeni s agresivnim impulsima te su vođeni narcističkim težnjama. Masa u supermarketu postaje dehumanizirana, krvoločna, animalna, nagonska, kao i čudovišta izvana.

Za žanr horora karakterističan je topos dvojnika, kojim se Freud također bavio u radu o zazornom *Pojam jeze u književnosti i psihologiji* (1919), a koji je preuzeo od Otta Ranka, koji je dvojništvu posvetio iscrpnu antropološko-psihoanalitičku studiju (*Dvojnik: psihoanalitička studija*, 1914). Za Freuda je zazorno vezano uz povratak potisnutoga, jer je riječ o onome što je nekada bilo poznato. Wood, pak, genezu motiva dvojnika u američkome hororu izvodi iz njemačkoga ekspresionističkoga filma te pripovijedaka Edgara Allana Poea, preko čega se razmatrano dalje prenosi i u vesterne. U hororu često "normalnost i čudovište bivaju dvama aspektima iste osobe (pa) motiv dvojnika otkriva čudovište kao sjenu normalnosti" (Wood, 2003: 71, 72). U Darabontovu filmu naposljetku možemo govoriti o pitanju dvojništva jer, zaista, vanjska čudovišta postaju svojevrsne sjene normalnosti, njihova mračna strana, tim više što, kako smo vidjeli, tijekom vremena dolazi do potpunoga poistovjećivanja mase i čudovišta, čime se u *Magli* kategorije normalnoga i čudovišta u potpunosti utrnjuju pa film publici nudi potencijalnu sliku o njoj samoj.

Literatura

Adorno, Theodor W. i Horkheimer, Max, 1980, *Sociološke studije,* Zagreb: Školska knjiga

Carroll, Noël, 2004, "Afterword: Psychoanalysis and the Horror Film", u: Schneider, Stephen Jay (ur.), *Horror Films and Psychoanalysis: Freud`s Worst Nightmare*, Cambridge: Cambridge University Press, str. 257–70.

Conrich, Ian, 2010, "Introduction: Horror Zone – The Cultural Experience of Contemporary Horror Cinema", u: Conrich, Ian (ur.), *Horror Zone – The Cultural Experience of Contemporary Horror Cinema*, London i New York: I. B. Tauris, str. 1–8.

Elliott, Anthony, 2002, *Psychoanalytic Theory: An Introduction*, Durham: Duke University Press

Freud, Sigmund, 1986a, "Budućnost jedne iluzije" u *Budućnost jedne iluzije*, Zagreb: Naprijed, str. 313–63.

Freud, Sigmund, 1986b, "Ja i Ono" u *Budućnost jedne iluzije*, Zagreb: Naprijed, str. 267–312.

Freud, Sigmund, 1986c, "Masovna psihologija i analiza ja", *Budućnost jedne iluzije*, Zagreb: Naprijed, str. 193–266.

Freud, Sigmund, 1969, "Nelagodnost u kulturi", u: *Iz kulture i umjetnosti*, Novi Sad: Matica srpska, str. 261–357.

Freud, Sigmund, 1986d, "Nesvjesno", *Budućnost jedne iluzije*, Zagreb: Naprijed, str. 95–131.

Freud, Sigmund, 2010, *Pojam jeze u književnosti i psihologiji*, Zagreb: Scarabeus-naklada

Marcuse, Herbert, 1985, *Eros i civilizacija*, Zagreb: Naprijed

Petrić, Vladimir, 1970, *Razvoj filmskih vrsta: Kako se razvijao film*, Beograd: Umetnička akademija u Beogradu

Phillips, Kendall R., 2005, *Projected Fears: Horror Films and American Culture*, Westport i London: Praeger Publishers

Schneider, Stephen Jay, 2004, "Introduction: Psychoanalysis in/and/of Horror Film", u: Schneider, S. J. (ur.), *Horror Films and Psychoanalysis: Freud's Worst Nightmare*, Cambridge: Cambridge University Press, str. 1–15.

Tudor, Andrew, 2004, "Excerpt from 'Why Horror? The Peculiar Pleasures of a Popular Genre' with a New Afterword by the Author" u: Schneider, S. J. (ur.), *Horror films and Psychoanalysis: Freud's Worst Nightmare*, Cambridge: Cambridge University Press, str. 55–67.

Twitchell, James B., 1985, *Dreadful Pleasures: An Anatomy of Modern Horror*, Oxford i New York: Oxford University Press

Urbano, Cosimo, 2004, "What's the Matter with Melanie?: Reflections on the Merits of Psychoanalytic Approaches to Modern Horror Cinema" u: Schneider, S. J. (ur.), *Horror Films and Psychoanalysis: Freud's Worst Nightmare*, Cambridge: Cambridge University Press, str. 17–34.

Wolfenstein, Eugene Victor, 1993, *Psychoanalytic-Marxism Groundwork*, London i New York: The Guilfold Press

Wood, Robin, 2003, *Hollywood from Vietnam to Reagan... and Beyond*, New York: Columbia University Press

Wood, Robin, 2004, "Foreword: 'What Lies Beneath'", u: Schneider, S. J. (ur.), *Horror Films and Psychoanalysis: Freud's Worst Nightmare*, Cambridge: Cambridge University Press, str. xiii–xviii.

UDK: 791.221.9"200"

Željka Matijašević i Barbara Pleić Tomić
Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Grudobolni vampiri današnjice i *borderline* kultura

Sažetak: Esej analizira međusobnu povezanost novog vampirskog žanra i dominaciju onoga što što je definrano kao "*borderline* kultura". Identificirajući osnovna obilježja "neovampirizma" koji potječe iz djela Anne Rice, članak također daje pregled ostalih njegovih očitovanja u popularnoj kulturi, u recentnim filmovima i televizijskim serijalima. Neovampirizam iznova tumači staru vampirsku tradiciju, budući da se novi vampir, odnosno njegov pozitivni pol, pojavljuje kao duboko uznemireno i izmučeno biće, strukturirano oko neurotskog potiskivanja gladi za krvlju, bivajući u neprestanom sukobu sa svojim naslijeđenim intenzitetima. Njegov zli pandan, loš vampir, pripada staroj i zastarjeloj tradiciji. Popularne prikazbe vampira dovode se u vezu s borderline kulturom kao kulturom koja promovira intenzitet kao mjeru životnosti.
Ključne riječi: vampirizam, neovampirizam, *borderline*, narcizam, trauma

Temeljna tjeskoba suvremene kulture jest da ćemo sagorjeti od vlastita intenziteta, poput svijeće koja gori na oba kraja. Njezino naličje jest paralelna, komplementarna tjeskoba da ćemo umrijeti od dosade stvorene narcističkom besmrtnošću.

1. Uvod

U tekstu "Osjećate li se gotski?" (2007) Alexandra Warwick upućuje kako se gotsko kao pojam ekstremno proširilo da bi danas obuhvaćalo gotovo sve, te se stoga postavljaju dva pitanja; pitanje o suvremenoj popularnosti gotskoga kao kritičkoj kategoriji te pitanje o suvremenoj popularnoj kulturi kao gotskoj. "Je li doista većina suvremene popularne kulture zapravo gotska?", pita se Warwickova (2007: 5). Sveprisutnost gotskoga tolika je da Warwickova smatra (2007: 8) kako je teško uopće pobrojiti sve njegove manifestacije, od televizijskih serija *Dosjei X* (*The X-Files*, 1993-2002), *Buffy, ubojica vampira* (*Buffy the Vampire Slayer*, 1997-2003), serija romana *Vampirske kronike* Anne Rice, preko tehnogotskoga žanra u glazbi, zatim psihološkoga terora u filmovima *Underworld* (2003) te *Van Helsing* (2004), do mode u kolekcijama Toma Forda za Gucci i YSL koje su izvedene izravno iz *Edwarda Škarorukog* (*Edward Scissorhands*, Tim Burton, 1990) i filmova Abela Ferrare. Gotsko je dugo prebivalo kao supkultura da bi napokon potkraj 20. stoljeća postalo *mainstream* kulturom.

U duhu teksta Warwickove s pravom možemo upitati "Osjećate li se vampirski?", budući da je vampirizam najznačajniji element oživljavanja gotskoga. Temeljno pitanje koje neovampirizam otvara jest ponajprije vezano uz oblik posve čovječnoga suvremenog vampira u književnim djelima, filmskim adaptacijama i televizijskim serijama, dok je popularnost vampirizma na dubljoj razini izrazitije vezana uz ideju narcističke besmrtnosti te stvaranje *borderline* emocionalnog intenziteta i (samo)ispunjenja (emocionalnim) vampirizmom. Otuda se možemo upitati ne posreduju li vampiri onu istinu o suvremenoj kulturi s kojom se nismo u stanju izravno suočiti pa bi vampirski žanr supstituirao naš kognitivni manjak – spoznaju o suvremenoj kulturi kao *borderline* kulturi.

2. Neovampirizam

Vampir je bio dio okultnih europskih društava stoljećima, ali se snažno širi u američkoj supkulturi više od desetljeća, bivajući vezan uz neogotsku estetiku. Distinktivno vampirski žanr koji danas uključuje knjige, filmove, televizijske serije te videoigre ima jednu temeljnu zajedničku sastavnicu, s čime se slaže većina proučavatelja neovampirizma: novi vampir je manipulativan, karizmatičan zlikovac, ili je, pak, čovječan, izmučen, tjeskoban poput ukletih pjesnika.

U knjizi *Celuloidni vampiri: život nakon smrti u modernom svijetu* (2007), Stacey Abbott u uvodu naslovljenom "Malo manje rituala, malo više zabave", upućuje kako danas većina ljudi upoznaje vampirski žanr preko filma i televizije, a ne preko klasične književnosti te postavlja pitanje: "Kako to naslijeđe celuloidnih vampira utječe na naše razumijevanje vampirske mitologije?" (Abbott, 2007: 4), odnosno koliko se promijenilo folklorno i književno podrijetlo vampira. Navodeći zaključke Davida Puntera o gotskome koje se kretalo u polarnostima staromodno – moderno, barbarsko – civilizirano, sirovost – profinjenost, naglašava kako je gotsko bilo arhajsko, pogansko, suprotstavljeno vrijednostima civilizacije i dobro uređenom društvu (Abbott, 2007: 4). Ponajprije je Stokerov Drakula došao u London: "granica je prijeđena; zaraza je prodrla u modernu ćud" (Abbott, 2007: 7). Daljnja migracija vampira u Ameriku predstavljala je svakako priličnu izmjenu gotskoga žanra te se pod nazivom holivudske gotike 1930-ih i 1940-ih pojavljuju filmovi prvoga vala američkoga filma strave: *Drakula* (*Dracula*, Tod Browning i Karl Freund, 1931), Drakulina kći (*Dracula's Daughter*, Lambert Hillyer, 1936) te *Drakulin sin* (*Son of Dracula*, Robert Siodmak, 1943).

U tekstu "Novi život za za staru tradiciju: Anne Rice i vampirska književnost" (1999), Martin J. Wood upućuje kako je od 1976. Rice osporila stari vampirski mit te stvorila novu vampirsku mitologiju koje je najvažnije obilježje da "čitatelji osjećaju nelagodnu sućut prema čudovištima, uživajući u njihovim ubojitim napadima na ljudska bića" (Wood, 1999: 59). U njezinim zavodljivim djelima portretira se privlačnost i odbojnost prema zlu, ali postoji i jasan podtekst, upućuje Wood: senzualnost se odjednom izjednačuje sa smrću, užitak sa zlom, erotsko (posebice homoerotsko) ponašanje s posjedovanjem, konzumiranjem i uništenjem. Autor smatra da ni tekst ni podtekst njezinih djela ne potiču takve jednadžbe, nego da one proizlaze iz uvjetovanog čitanja, iz nesvjesne upotrebe kodova kojima se događaji iz djela Anne Rice prevode u značenje. Prevedena na taj način, njezina djela prisiljavaju nas na mukotrpnu reviziju našeg razumijevanja vampirske mitologije te, naposljetku, nas samih: "Drugim riječima, vampirski mit je odista značajan, ali su književni i kulturalni kodovi kojima je upisan i kojima se prenosio – prije Anne Rice – postali zastarjeli" (Wood, 1999: 59), tako da Riceova prevodi mitske istine putem novih, snažnih kodova. Baš poput Brama Stokera, Anne Rice izmijenila je kod te autor smatra da je posve osporila portret tradicionalnog vampira na nekoliko bitnih načina. Prva dva djela, *Intervju s vampirom* (1976) i *Vampir Lestat* (1985) bila su iznimno uspješna i zajamčila su joj kultni status, a predstavljaju najizrazitiji obrat dotadašnjeg koda te je njezino preisipisivanje vampirskog mita najutjecajnije od vremena Stokerova *Drakule*. Ostali naslovi iz njezinih *Kronika*, *Kraljica prokletih* (1988), *Priča kradljivca tijela* (1992) i *Vrag Memnoch* (1995) su, smatra autor, manje značajni zbog toga što su puno manje inovativni.

Dok stari kod uključuje "oslikavanje ljudi kao heroja, vampira kao neprijatelja, ljude kao društvene, vampire kao samotnjake, vrlinu kao ljudsku osobinu, zlo kao neljudsko; ljude kao kršćane, vampire kao sotonske" (Wood, 1999: 60), u novom kodu najznačajnije je upućivanje na narav vampira koji nipošto više nisu jednostrane personifikacije zla, nego potpuno ostvareni likovi koji se razumno suočavaju sa životnim nedaćama (Wood, 1999: 60). Nisu ni antikršćanski ni neljudski, a njihove temeljne tjeskobe vezane su uz ljubav prema ljudima, "ne glad nego istinsku

Winona Ryder i Gary Oldman u filmu *Drakula* (F. F. Coppola, 1992)

ljubav" (Wood, 1999: 62), te uz njihov strah od potencijalne dosade i besmislenosti vječnog života – oni su, drugim riječima, savim poput pojedinih ljudskih bića (Wood, 1999: 63). Umjesto bezobzirnog čudovišta vođenog gladi, vampir je usamljen lik izmučen tjeskobom te se događa pomak u vampirskoj kritici jer se pokazuje korisnim "razmatrati osobnosti vampira budući da tumači sugeriraju da je u srcu vampirske priče sam lik vampira; kada upoznamo lik, znamo i priču" (Wood, 1999: 64).

Tako je Louis Anne Rice izmučeni vampir, deprimiran zbog zla u sebi, duboko uzmemiren svojom potrebom da ubija nevina ljudska bića, ali nesposoban da čini drugačije; romantik za kojeg je njegov vampirski život mučenje te je Louis "sličniji Hamletu nego Drakuli" (Wood, 1999: 65), voli ljude zbog njihove krhkosti i čovječnosti te očajava u trenucima kada shvaća da ne dijeli s njima te osobine. Woodov zaključak, koji je opće mjesto kada je riječ o tumačenju gotskoga, jest odbijanje Anne Rice da "usvoji konvencionalni moral koji nam omogućuje da smjestimo zlo izvan ljudske volje" (Wood, 1999: 65).

U knjizi *Drakula u tami: filmske adaptacije Drakule* (1997) James Craig Holte već u uvodu na sličan način upućuje na izrazite promjene u vampirskoj tradiciji koja je najjača u preobrazbi Drakule iz čudovišta u junaka (Holte, 1997: xvi). Tako je i za njega Anne Rice najutjecajnija suvremena vampirska mitotvorka, "a njezini vampiri, posebice karizmatični vampirski junak Lestat, su snažne, inteligentne, erotične figure" (Holte, 1997: 116) te smatra da je Riceova, zajedno s tvorcima mnogobrojnih recentnih vampirskih filmova i televizijskih serija, proizvela novi žanr crne romanse, u kojem je predstavljena agonija vampira svjesnog svojeg vampirstva (Holte, 1997: 117). Kao najbolji primjer novog, romantičnog vampira, osim Lestata Anne Rice, autor navodi Drakulu u izvedbi Garyja Oldmana, u glasovitu filmu *Drakula* (*Bram Stoker's Dracula*) Francisa Forda Coppole iz 1992. gdje Coppolin Drakula predstavalja sabiranje više od 70 godina filmova o Drakuli. U Coppolinu filmu kao i u drugim crnim romansama, "patnja osjetljivog vampira je važnija nego žrtvino krvarenje" te "Coppolin kompleksni Drakula izaziva puno više sućuti nego straha" (Holte, 1997: 118 i 120).

Tom Cruise u filmu *Intervju s vampirom* (Neil Jordan, 1994)

Holte smatra da je temeljni problem Coppolinog Drakule te ostalih vampira kraja tisućljeća što su preobični da bi izazvali užas te je u novog vampira nešto nepovratno izgubljeno – "sposobnost da užasava" (Holte, 1997: 120). Autor duhovito primjećuje kako je Coppolin *Drakula* zapravo inačica *Ljepotice i zvijeri* budući da film priča priču o kraljeviću pretvorenom u čudovište zbog svoje beskrajne ljubavi, "čudovištu koje naposljetku ponovno zadobiva svoj ljudski oblik te postiže spasenje preko nesebične ljubavi lijepe žene" (Holte, 1997: 120). Holte zaključuje pitanjem koje je gotovo istovjetno Woodovu: ako Drakula više ne predstavlja drugo, strano, potisnuto, nego blisko, (s)poznato, "postaje li Drakula više poput nas, ili mi postajemo više poput Drakule?" (Holte, 1997: 120).

U tekstu "Opet cviliš, Louis: vampiri Anne Rice kao naznake depresivnog sebstva" (2006) Pete Remington čak upućuje na depresivne trendove zapadne kulture od početka druge polovine 20. stoljeća, izlučujući depresivnu kulturalnu matricu koja nema izravne veze s psihijatrijskim kliničkim kategorijama te unutar tog konteksta tumači *Vampirske kronike* Anne Rice. Pritom procjenjuje dijegetski svijet Riceove u svjetlu vladajućih kriterija za dijagnosticiranje unipolarne i bipolarne (manične) depresije (*sic!*), temeljeći se na DSM-u IV (*sic!*), smatrajući da su te kategorije raspodijeljene na određene likove te, također, da takva raspodjela osjetno pridonosi čitanjima kakva provodi dobar dio njezina čitateljstva (Remington, 2006: 227–28).

3. Psihoanaliza, gotsko i vampirizam

Na temelju navedenih čitanja, osvrnut ćemo se na razloge sličnih zaključaka svih autora koji se svode na izmještenost zla u neogotici te se upitati: gdje je u vampirizmu locirano zlo? Razmatranje tog pitanja ne može zaobići općenit status gotskoga te je to upravo najčešće razmatrano pitanje, pogotovo u slučaju kasnoviktorijanske gotike, gotike kraja 19. stoljeća, posebice paralelizama u tumačenjima Stevensonova *Dr Jekylla i gospodina Hydea* i *Drakule* Brama Stokera. Također je važno pitanje same jezovitosti, odnosno njezina manjka u neovampirizmu.

Veza gotskoga i psihoanalize više je nego očigledna jer gotsko uvijek upućuje na zonu sumraka, dnevni svijet u negativu, Freudovu drugu pozornicu, pozornicu nesvjesnoga, onu pozornicu gdje se racionalno sebstvo udvaja i pronalazi svog čudovišnog dvojnika te je tako motiv dvojnika svakako najizrazitiji motiv gotske književnosti, a danas i *mainstream* kulture. Gotsko je, nadalje,

neraskidivo vezano uz Freudov pojam zazornoga ili jezovitoga koje upravo upućuje na izdomljenost, a time i uz Kantov estetički pojam sublimnoga kao srodnoga, ali i suprotstavljenoga lijepom.[1]

Psihoanaliza se od svojih početaka pozabavila i dvojništvom i vampirizmom, baš kao i romantičarko-gotskim naslijeđem. U tekstu objavljenom 1919. *Zazorno*[2] (*Das Unheimliche*) Freud drugi dio teksta posvećuje analizi Hoffmanova *Pješčuljka*, međutim, prvi dio teorijski obuhvaća pojam zazornoga. Freud smatra da je ono posebna podvrsta fenomena koji izazivaju strah, predlažući da je jezovito "ona vrsta zastrašujućega koja potječe iz onoga dugo poznatoga i odavna bliskog" (Freud, 2010: 10). Freud dalje istražuje uvjete u kojima "ono blisko može postati jezovito, strašno" (2010: 10), razjašnjavajući etimologiju njemačke riječi *unheimlich* kao suprotnost *heimlich* – domaće, blisko, pitomo, prisno, povjerljivo (2010: 10).

Tako pojmovni par *heimlich – unheimlich* označava suprotnost "bliskog, ugodnog nasuprot onom skrivenome, zatajenome"; "*unheimlich* je sve ono što je trebalo ostati tajnom, zatajenim, skrivenim, a izišlo je na vidjelo" (Freud, 2010: 16). Među očitovanja jezovitoga Freud svrstava motiv duha, sablasti, dvojnika, mehaničke lutke te razmatra Hoffmanovo djelo *Đavolji eliksiri* jer je Hoffman za Freuda "majstor jeze u književnosti" (2010: 26), smatrajući da je najizrazitiji motiv koji najjezovitije djeluje motiv dvojništva, odajući priznanje važnosti motiva dvojništva u djelu Otta Ranka *Dvojnik* (1914): "ondje se istražuju odnosi dvojnika prema zrcalnoj slici i sjeni, prema duhu zaštitniku, prema nauku o duši i prema strahu od smrti" (Freud, 2010: 27). Freud primjećuje da predodžba o dvojniku ne mora biti samo vezana uz praiskonski narcizam, misleći pritom na narcističku svemoć ostvarenu u poricanju smrtnosti, već upućuje na to kako motiv dvojništva može djelovati i u kasnijim razvojnim fazama.[3]

U knjizi *Doppelgänger: dvostruke vizije u njemačkoj književnosti* (1996) Andrew J. Webber smatra da je dvojnik rascijepljen dijalektički, a ne dijametrijski te da ćemo njegov najpristupačniji književni model u engleskoj književnosti naći upravo u Stevensonovu *Neobičnom slučaju dr. Jekylla i gospodina Hydea*. Webber upućuje na to kako postoji iskušenje da se novela čita, što se uglavnom i čini, "kao prikazba jednostavne polarne dualnosti rascijepljene ličnosti… kao izazovno jednostavan binarni model dvojnika: stilizirana shizofrenija nepopravljivo različitih sebstava koja supostoje samo u izmjenama" (1996: 6). Međutim, on se, upravo na tragu Freuda, zalaže za dijalektičko čitanje Jekylla/Hydea koji je povezao "svoje naizgled polarizirane instancije u odnos dijalektičke međuovisnosti" te je isto tako dvojnik, ondje gdje je najuvjerljiviji, "nepouzdan dvojni agens, koji izvodi dijalektičke transakcije rascijepljene cjeline" (Webber, 1996: 8). Preuzimajući Freudov model, Webber ustvrđuje da je dvojnik arhetipski zazoran kao "prvobitna figura zazornog upravo u tomu što je izvorni prebivatelj u '*Heim*' te što utjelovljuje konstitutivni, domaći rascjep u subjektivitetu" (1996: 8) te dolazi "do udvajanja 'realnog' nerealnim… poput učinka fotografskog negativa" (1996: 9).

Između eseja Otta Ranka *Dvojnik* (1914) te spomenutog Freudova eseja vidljiva je snažna intertekstualnost. Freud se poziva na Ranka kao na prethodnika, a u obama tekstovima glavno je pribjegavanje majstoru zazornih priča: romantičaru E. T. A. Hoffmanu, ali dok Rank tumači

1 O odnosu psihoanalize i gotskoga vidi: Matijašević, 2011.

2 Hrvatski prijevod *Pojam jeze u književnosti i psihologiji* (2010).

3 Tu Freud izravno povezuje motiv dvojnika s kritičkom instancijom, "savješću", odnosno budućim Nad-Ja, kao i s teškim patološkim stanjem paranoje, odnosno stanjem posvemašnje autonomizacije Nad-Ja. "U patološkom slučaju paranoje, ta instancija se izolira, odcjepljuje od Ja, i kao takva je prepoznatljiva liječniku." (Freud, 2010: 28)

mnoge Hoffmanove jezovite priče, Freud se usredotočuje na čitanje *Pješčuljka*. Dok je temeljna tvrdnja mnogih postfrojdovskih kritičara da je Freudovo selektivno čitanje priče "reduciranje njezinih zazornih učinaka na kompleks kastracije, Rank, Freudov antiedipski sin, s druge strane, prije razrađuje pitanja narcizma i smrti" (Webber, 1996: 45–46), ponajprije u poglavlju "Narcizam i dvojnik". Međutim, kako upućuje Webber (1996: 49), i za Ranka i za Freuda dvojnik utjelovljuje dijalektiku između narcističkih nagona samoočuvanja i smrtne agresije te je narcizam "okosnica Freudova trokuta dijalektičkih odnosa između nagona života, nagona smrti i Ja", dok Narcis, kao avatar dvojnika, "predstavlja i model za autorefleksivne fantazije junaka dvojnika u Rankovu prikazu" (Webber, 1996: 49).

Upravo nam se čini kako je u neovampirizmu došlo do miješanja gotske tradicije dvojnika i vampira, odnosno tema dvojništva kao da je umetnuta u konstrukciju novog vampira, u smislu u kojem je suvremeni vampir bitno rascijepljen, i to "dijalektički, a ne dijametrijski", te dijaloška dualnost i intersubjektivnost postaje njegovom okosnicom, za razliku od "starinskog" utjelovljenja monopatskoga zla kao okosnice čvrstog identiteta. Primjerice, u knjizi *Adaptacije Jekylla i Hydea: dramatizacije kulturalne tjeskobe* (1996) Brian A. Rose iznosi pregled dramatizacija *Jekylla i Hydea* putem triju faza, pokazujući kako je američka popularna kultura adaptirala *Dr Jekylla i gospodina Hydea* iz niza narativnih, dramaturških i kulturalnih razloga, a ti kulturalni razlozi vezani su uz mijenjajuće lice tjeskobe, tjeskobu fragmentacije. S obzirom na status i lociranost zla u pojedinim adaptacijama, Rose smatra kako je već u Flemingovoj adaptaciji iz 1941, sa Spencerom Tracyjem kao Jekyllom/Hydeom, upadljiv pomak prema Hydeovu distinktivno ljudskom obilježju (1996: 106), jer tu nema više "animalističkih nijansa, ni granice životinjsko/ljudsko, Hyde je jedan od nas; njegov izraz zla jest čisti psihoseksualni sadizam" (1996: 106). Rose smatra da je u Flemingovoj verziji priroda Hydeova zla mnogo više psihoseksualna i sadistička, smatrajući to upravo posljedicom "premještanja zla u područje ljudskog" (1996: 107). Također upućuje kako se približavanjem našem dobu, prikazba zla pomiče sve više prema shvaćanju "kako je lice zla naše vlastito te je mnogo bliže našoj psihičkoj površini, iščekujući oslobođenje" (1996: 105), pa je upravo zato time u kasnijim ekranizacijama pojačan moment slučajnog čimbenika koji je okidač zla.[4]

Ernest Jones je svoje oveće djelo nazvao *O noćnoj mori* (1931), a ono predstavlja psihoanalitičku i kulturalnu analizu uobičajenih noćnih mora i praznovjerja: čarobnjaštva, vampira, đavola i slično. U poglavlju o vampirima Jones naglašava da su oni simboli triju nesvjesnih nagona i obrambenih mehanizama – ljubavi, krivnje i mržnje. U želji da se sjedini s mrtvim, žalobnik pro-

4 Roger Ebert (1996) u svojem kratkom prikazu filma Stephena Frearsa *Mary Reilly* iz 1996. smatra da je film mnogo bliži duhu Stevensonova izvornika nego bilo koja ekranizacija *Jekylla i Hydea* jer predložak Valerie Martin uvodi novu točku gledišta – naivne, ranjive i ranjene mlade žene. "To je priča o nemoćnoj mladoj ženi koja osjeća naklonost prema jednoj strani ljudske prirode i užas prema drugoj" (Ebert, 1996), te je ono što privlači Jekylla kod Mary upravo njezina duševna ranjenost, njezini tjelesno vidljivi ožiljci, kada mu otkriva da je bila objektom psihičkog i fizičkog zlostavljanja od strane oca kojega, kako sama priznaje, ne mrzi. "Ako Mary ne mrzi svog oca, možda ne može mrziti Jekylla i njegovu tajnu što je čini jedinim ljudskim bićem koje može osjetiti sućut prema izmučenom liječniku." (Ebert, 1996) Otuda je za Eberta ta priča istinski "mračna, tužna, zastrašujuća i sumorna", ali ipak smatra da, usprkos tome što je kraj identičan Stevensonovu – Jekyll umire nadvladan Hydeom – postoji neki oblik zadovoljavajućeg završetka: "Mary je sposobna razumjeti narav čovjekove dvojne ličnosti i osjetiti sućut." (Ebert, 1996)

jicira ideju da mrtvac želi isto te otuda česta folklorna ideja da se vampiri vraćaju kao duhovi koji posjećuju vlastite supružnike. No, ondje gdje postoji nesvjesna krivnja vezana uz odnos s mrtvim, upućuje Jones, želja za sjedinjenjem može biti osporena tjeskobom, te se u tom slučaju izvorna želja za seksualnim spajanjem drastično mijenja: ljubav je zamijenjena sadizmom, a objekt ili voljeni zamijenjen je nepoznatim bićem. Freud je to nazvao morbidnim strahom, a Jones morbidnom tjeskobom u članku "Patologija morbidne tjeskobe" (1911). Jones smatra da se seksualnost, kada su njezini normalniji vidovi potisnuti, izražava u regresivnim oblicima: oralni sadizam integralna je sastavnica vampirskoga ponašanja.

Tako vampirizam, također, valja povezati s oralnim stadijem psihoseksualnog razvoja. Povratak sablasti/vampira dovodi u vezu oralni stadij razvoja i proces žalovanja. U članku "Žalovanje i melankolija" (1915), Freud opisuje proces poistovjećivanja koji zamjenjuje zaposjedanje objekta te, slijedeći Karla Abrahama, povezuje melankoliju s oralnom fazom libidnoga razvoja, kanibalskom željom za proždiranjem, usisavanjem objekta. Upravo je jedna od značajki melankolije poistovjećivanje s izgubljenim objektom. Objektni libido se nestankom objekta ne premješta na drugi objekt, nego služi poistovjećivanju Ja s izgubljenim objektom, "sjena objekta pala je tako na Ja" (Freud 1978e, 203), a gubitak objekta postaje gubitak Ja. Zaključak razmatranja jest da predispozicija za melankoliju leži u narcističkome tipu objektnog izbora te da se u melankoliji događa regresija od objektnog zaposjedanja do još uvijek narcističke oralne faze libidnog razvoja – ona predstavlja regresiju od objektnog izbora ka samom narcizmu. Vampir se vraća kao sablast te je složena forma koja odgovara na neodžalovani gubitak i njegovu sablasnost, spojena s melankoličnom željom za potpunim spajanjem s izgubljenim objektom, za proždiranjem, usisavanjem, destruktivnim "izgrizivanjem" izgubljenog objekta, što su ljudske želje projicirane u vampira – mazohističko, melankolično samorazaranje i oralno, sadističko razaranje objekta spajaju se u projekciji vampira, fantazmatskog bića koje podjednako "zadovoljava" oralni bijes i beskonačnu prazninu melankolije.

4. Novi vampir: "psihoprofiliranje"

U ovom dijelu usredotočit ćemo se na najpopularnija djela o vampirima, ponajprije na seriju romana *Vampirske kronike* Anne Rice te seriju romana Stephanie Meyer i njihovih ekranizacija *Sumrak saga* (*The Twilight Saga*), kao i TV serije *Vampirski dnevnici* (*Vampire Diaries*, 2009–) i *Okus krvi* (*True Blood*, 2008–2014) – u smislu u kojem je vampirizam zanimljiv ponajprije kao metafora za nesigurni ljudski identitet kraja stoljeća. Smisao ove analize jest skrenuti pozornost kako preko kulture vampirizma, kao podvrste neogotske kulture, vampiri posreduju najizrazitije sastavnice psihizma kraja 20. i početka 21. stoljeća:

1. U prvom redu, to je i predobro poznata tema besmrtnosti, odnosno narcističke svemoći, međutim, ta najočiglednija sastavnica vampirizma posve gubi značaj u neovampirskome identitetu, a zamjenjuje je tjeskoba vampira povezana s dosadom vječnog života. Suvremeni narcistički osjećaj besmrtnosti nužno je uvijek vezan uz tjeskobu beskrajnosti vremena.

2. Druga sastavnica je ona koja potmulo djeluje u fascinaciji vampirizmom, kao području bivanja u kojem su granice ljudsko – neljudsko izmiješane; u kojem su etičke kategorije dobra i zla distribuirane na nov način (ne više dobar čovjek – loš vampir) – odnosno, unutar kojeg se etičke dvojbe premještaju s polarnosti dobar čovjek – zao vampir na identitet samog vampira te dolazi do udvajanja samih vampira na dobre i zle. Nakon što vampir *homo factus est*, najvažnijim postaje psihološki profil dobrog vampira kao krajnje izmučenog bića, nositelja svjetske boli, te, u konačnici, bića koje je, prokleto svojim vampirskim intenzitetom, stalno prisiljeno osvještavati svoju

vampirsku bit, boriti se protiv nje, suzbijati je i kontrolirati poput prave ovisničke strukture – one koje se ljudskost odmjerava prema sposobnosti ustezanja od ubijanja i hranjenja krvlju. Otuda u navedenim vampirskim djelima dolazi do vrlo kompliciranih i posve sapuničastih (posebice u *Vampirskim dnevnicima*) metoda i tehnika ustezanja te klasifikacije vampira u skladu s odnosom prema ljudskoj krvi.[5]

3. Treća sastavnica koja obilježuje suvremenog vampira jest intenzitet, i upravo je taj intenzitet predmet trajne fascinacije vampirizmom te treći element neovampirizma kao manifestacije *borderline* kulture. Tako Stefan, dobri vampir iz *Vampirskih dnevnika* kaže: "Kada postaneš vampir, sve se strahovito intenzivira, pozitivne i negativne emocije." Žudnja za intenzitetom u suvremenoj kulturi očituje se kao nagnuće prema intenzivnim emocijama dobroga i lošega pola koje su daleko privlačnije nego unutarnja praznina, tako da intenzivno bolne emocije svjedoče o bogatstvu našeg doživljaja svijeta, ili su nužno zlo koje prati pozitivne intenzivne emocije ushita i manije – odnosno, i bol je bolja nego praznina. Izbori koji nam se nude nisu veliki: ili ćete poželjeti biti intenzivni kao vampir, ili ćete poželjeti da vas voli vampir jer nitko vas ne može voljeti tako intenzivno kao što to može vampir. Taj emotivni i erotski intenzitet je, naravno, u vampirskim filmovima tijesno povezan s nagonom smrti – nije nikada posve sigurno hoće li se vampirska *erotica* u jednom trenutku preokrenuti u *thanaticu* – što je razlog njihove beskrajne privlačnosti. U traganju za psihičkim ekvivalentima vampirske tradicije, nimalo ne čudi da je pojam duševnog vampirizma već dugo u uporabi. Kolokvijalno rečeno, psihički vampirizam, sindrom pijavice je popularno ime za susret s narcističkom ličnošću *borderline* razine – koja će se priključiti na vaš krvožilni i imunosni sustav, hraniti se vašom krvlju, probiti granice vašeg ega, elegantnom retorikom ih prijeći, jer Narcisovo bivanje jest utiskivanje u drugoga, potreba za ostavljanjem tragova u vidu teških psihičkih ožiljaka, dok se u njihovih objekata izmjenjuju osjećaji posvemašnje ispunjenosti i zastrašujuće praznine zbog povlačenja vampirskog *borderline* intenziteta. Kada se vampir alias Narcis utiskuje u drugog, to čini zato jer je njegov identitet zajamčen isključivo snagom tragova koje ostavlja na drugima – poput poljupca upućenog samom sebi u zrcalu, jarkocrvenim ružem te tada odista možete reći da ste doživjeli "ljubav na prvi ugriz".

4.1. Prošli i sadašnji vampir; Edward, Bill, Stefan: vampirski neurotici i buntovnici s vampirskim razlogom

Glavni likovi na koje ćemo se osvrnuti su Stefan, Damon i Elena iz *Vampirskih dnevnika*, zatim Edward, Bella i Jacob iz *Sumrak sage* te Bill i Sookie iz serijala *Okus krvi*. U *Vampirskim dnevnicima* Stefan je dobri vampir, njegov zli brat Damon je zao vampir, a Stefanova nadasve plemenita i razumna ljudska odabranica Elena je istodobno objekt žudnje njegova zločestog brata. U *Sumrak sagi*, Edward je dobri vampir; njegova ljudska odabranica, opet razumna i plemenita, jest Bella, a ulogu trećega koji pokušava osvojiti Bellu zauzima dobri vukodlak Jacob. U TV serijalu *Okus krvi*, dobri vampir je Bill, a njegova ljudska odabranica, treba li to uopće naglašavati – opet plemenita i razumna, jest Sookie, dok manipulativni Eric zauzima položaj trećega.

Glavni junaci tih vampirskih djela Edward, Stefan i Bill funkcioniraju kao pravi vampirski neurotici – svakome se od njih zapravo gadi njihov vampirski identitet i trude se boriti protiv njega – smatraju ga manje vrijednim stanjem u odnosu na ono prijašnje – ljudsko. Poveznica s

5 Aktivni vampirizam u vampirskoj supkulturi uključuje vampirizam vezan uz krv, tzv. *sanguine vampirism* te psihički vampirizam, pretpostavljeno hranjenje tuđom praničkom energijom.

Alexander Skarsgård, Anna Paquin i Stephen Moyer u *Okusu krvi* (2008-14)

ljudskim likovima – ženama jest upravo ista količina emotivne boli – jedna je vampirska, druga ljudska, ali potencijal za dugotrajnu psihoterapiju na veselje psihoanalitičara u zadobivanju tako iznimnih pacijenata svakako postoji. Oni su vampiri psihološki ugođeni za suvremenost i idealni analizandi.

Tako Sookie u razgovoru s Billom primjećuje: "Duboko u sebi ti ne voliš vampire premda si i sam jedan od njih." Bill na to odvraća ironično, svjestan vlastite žanrovske određenosti: "Ja sam vampir. I trebam biti izmučen." Sličan se "naklon" rabi i u prvoj epizodi *Vampirskih dnevnika*, u kojoj Stefana prvi put vidimo s leđa, pri prolasku školskim dvorištem, kao *jamesdeanovsku* figuru, kao buntovnika s vampirskim razlogom, priliku odjevenu u crnu kožnu jaknu i s tamnim naočalama. Damonova osobnost "zločestog dečka" se dodatno naglašava njegovom odjevnom estetikom crnine. Edward, a donekle i Stefan, sa svojim bi se teretom "svjetske boli" mogli okarakterizirati kao tipični predstavnici *emo* supkulture budući da vampirski žanr, osobito u svojoj *light*, *Sumrak* varijanti dobro kotira u navedenoj supkulturi koja mnogobrojne svoje karakteristike posuđuje od gotičke supkulture, koja također fetišizira vampirsku estetiku; moglo bi se reći kako je *emo* ponešto osuvremenjena i komercijalnija varijanta *gotha*.

4.2. Trijada: vampir, poluvampir, čovjek...

Vampirskim je junacima također zajedničko to što su na samom početku svog novog, vampirskog "života" svi od njih živjeli kao "pravi" vampiri – dakle, mitska čudovišta – hraneći se ljudskom krvlju, ubijajući. U Billovu je slučaju to logična posljedica stavova njegove stvarateljice koja niti ne pokušava zatomiti svoje nagone, potpuno predana svojoj vampirskoj prirodi, dok Edward objašnjava kako se "pobunio" protiv Carlislea, svojega stvoritelja: "Želio sam iskusiti lov, okusiti ljudsku krv." Unatoč tome što za svoje žrtve bira isključivo zlikovce i ubojice, "ljudska čudovišta",

te na taj način preusmjerava svoj ubilački nagon u društveno prihvatljiviji odušak, Edward nema milosti sumirajući taj prošli, napušteni identitet rečenicom: "Bio sam čudovište".

Činjenica jest kako i Edward i Stefan i Bill, "dobri" vampiri, žive u stalnom odricanju, potiskivanju i predbacivanju: njihova je vampirska egzistencija okrnjena i nepotpuna te plaćaju veliku cijenu (i smatraju da ju je vrijedno platiti) da bi okajali grijehe prošlosti i pokušali živjeti igrajući uloge društveno prihvatljivih i prihvaćenih pojedinaca, realizirati se kao "bolje" osobe, ostvariti svoje ljudske potencijale, a ne vampirske. To čine primjerice uz pomoć "vegetarijanske" prehrane – Stephan i Edward hrane se životinjskom krvlju, dok Bill živi od sintetičkog pripravka pod nazivom *True Blood* koji je i omogućio vampirima da objave svoje postojanje i zauzmu manje-više ravnopravno mjesto među ljudima. Međutim, i sami priznaju da takva prehrana nikada u potpunosti ne zadovoljava njihove potrebe; Edward se u jednom slučaju duhovito uspoređuje s osobom koja neprestano jede tofu; u Stefanovu slučaju, posljedica odbijanja hranjenja ljudskom krvlju jest i smanjenje moći koje je zadobio kao vampir, na što ga neprestano podsjeća njegov "zli" dvojnik Damon: "Tvoj izbor životnog stila te oslabio. Nekoliko vampirskih salonskih trikova nije ništa spram moći koju bi mogao imati!". U vampirskih junaka uvelike je prisutna i neprestana potreba za suzdržavanjem pri tjelesnom kontaktu s njihovim ljudskim odabranicama. Ova je problematika najsnažnije izražena u *Sumrak sagi* te, zapravo, nije pretjerano ustvrditi kako je riječ o ključnoj premisi serijala: poetika *Sumraka* je poetika suzdržavanja i potiskivanja nagona. Svaki put kada se stvari između Belle i Edwarda senzualno "zahuktaju", Edward mora spriječiti kulminaciju situacije pod cijenu gotovo fizičke boli; čak i kada im je, posredovanjem braka, dopušteno fizičko konzumiranje veze, naglasak je opet na Edwardovoj sposobnosti potiskivanja vlastitih nagona. Usprkos tome, njihova prva bračna noć rezultira uništavanjem sobe u kojoj je provode, a mladenka biva prekrivena masnicama, što u Edwarda rezultira ponovnim napadom samoprijezira i mržnje te još strožim inzistiranjem na suzdržavanju i izbjegavanju fizičkoga kontakta.

Nakon što Bella otkrije tajnu njegova identiteta, Edward je pokušava udaljiti od sebe prezentirajući joj sliku samoga sebe kroz vlastite oči: "Ja sam ubojica." Svoju fizičku privlačnost (koja se iskazuje i u njegovoj koži koja blista na suncu, a koju Bella opisuje "kao dijamante") Edward razotkriva kao masku, čija je isključiva funkcija što lakše zadovoljavanje njegovih destruktivnih nagona. "Ne vjerujem ti", odgovara mu Bella, na što on uzvraća: "To je zato jer vjeruješ u laž. To je kamuflaža. Ja sam najopasniji grabežljivac na svijetu. Sve na meni te privlači: moj glas, moje lice, čak i moj miris. Stvoren sam da ubijam."

4.3. Dobar vampir – zao vampir: vampirska vs. ljudska priroda

Stefan i Damon u *Vampirskim dnevnicima* te Bill i Eric u *Okusu krvi* funkcioniraju kao suprotstavljeni dvojnici, "dobri" i "loši" dečki koji se bore za naklonost glavne junakinje. U *Sumraku* ovakve polarizacije nema budući da treći dio "ljubavnog trokuta", karakterističnog za romantični – a očito i vampirski – žanr čini vukodlak Jacob, jednako "do srži" dobar, moralan i odan kao i Edward. Za razliku od "dobrih" dijelova para, koji pokušavaju živjeti etičan i moralan život unutar strukture ljudske zajednice potiskujući sustavno svoje vampirske nagone, "loši" vampiri funkcioniraju gotovo kao zrcalan odraz, neprestano pokušavajući potisnuti natruhe ljudskosti preostale u njima. Njihov odnos prema ljudima obilježen je prijezirom i manipulacijom; Stefan grdi brata kako se ne smije spram ljudi ponašati kao da su lutke ili pokretni zalogaji; Damon mu odgovara: "Radit ću s njom što god želim. Zato što je to ono što je za mene normalno". Stefan ustraje: "Nisi čudovište kakvime se pretvaraš", na što Damon reagira otvorenom agresijom u najčišćem vampirskom obliku, ubijajući nedužnog promatrača. Implikacija postojanja ljudskosti u njemu očito je za Damona

Vampiri u *Sumraku* (Catherine Hardwicke, 2008)

prenelagodna da bi se s njome mogao suočiti – rješenje je potpuno, nasilno prepuštanje nagonima karakterističnima za njegovu vampirsku prirodu.

S druge strane, kada Damon prijeti Stefanu da će razotkriti njegov pravi identitet ljudskoj zajednici u koju se Stefan pokušava uklopiti, objašnjava to svojim pokušajima da natjera Stefana da se "sjeti tko je zaista". Stefan je rezigniran tom mogućnošću: "Zašto? Da bih činio što? Da bih se hranio? Da bih ubijao?" Međutim, samo Damonovo postojanje mučno je za Stefana upravo zbog toga što ga neprestano podsjeća na onaj mračni dio njegove prirode jer bi uništiti Damona značilo vratiti se unatrag, ponovno "postati čudovište".

Tijekom njihova prvoga susreta Bill upozorava Sookie: "Znaš, vampiri se često okrenu protiv onih koji im vjeruju. Ne držimo do ljudskih vrijednosti poput vas", ponovno ističući razliku između ljudske i vampirske prirode. Sookie mu na to odgovara kako slične pojave nisu rijetke ni među ljudima, naglašavajući sličnosti umjesto razlika na istom primjeru. Nakon neugodnog susreta s trojkom "zlih" vampira koji nemaju ni najmanju nakanu iskušati mogućnost "ljudiranja" poput Billa i koji se nesputano prepuštaju svim čudovišnim nagonima koji njima vladaju, Bill objašnjava zgroženoj Sookie: "Kad vampiri žive u gnijezdima, često postanu okrutniji jer se međusobno potiču. Vide samo druge poput sebe, a to ih podsjeća na to koliko su se udaljili od svoje čovječnosti. Ne priznaju zakone koje sami nisu postavili. Vampiri poput mene, koji žive sami, više su u doticaju s vlastitom humanošću" (Harris, 2010: 61). Kada Bill kasnije posjećuje trojku kako bi ih upozorio na posljedice do kojih bi ih moglo dovesti nepodvrgavanje prihvaćenim obrascima ponašanja unutar ljudske zajednice, vampiri otvoreno iskazuju svoj prijezir prema navedenim društvenim i etičkim normama, dovodeći u pitanje samu svrhovitost otkrivanja svojeg postojanja ljudima: "Ne žele se svi prerušiti i igrati se ljudi". Upravo je to ono što vampiri, ako žele živjeti kao (relativno) prihvaćeni članovi zajednice, moraju neprestano činiti: njihova je ljudskost u manjoj ili većoj mjeri samo krinka koja se održava neprestanom samokontrolom, odricanjem i potiskivanjem.

U *Vampirskim dnevnicima* i *Sumrak sagi* taj je dvostruki identitet osobito snažan, maska mora biti osobito usavršena jer pripadnici ljudske vrste nisu svjesni s kime dijele životni prostor. Međutim, i u *Okusu krvi*, u kojemu su vampiri "izašli iz ormara", krinka je i nadalje prisutna, potrebna kako bi se ljude uvjerilo da su vampiri *uistinu* ljudi, ili barem više ljudi negoli to zajednica (pa i sami vampiri) doživljava.

5. Tranzicija u vampira, adolescencija i novorođeni vampiri

5.1. Vampirizam kao razdoblje adolescencije

Zanimljivo je povući parelele između vampirizma i razdoblja ljudske adolescencije: intenzitet osjećaja, provala nagona, neurotičnost koja je rezultat potiskivanja vlastitih nedopuštenih želja, kolebanje između pripadanja i nepripadanja društvenim strukturama, dojam "ponovnog rođenja" – sve su te osobine svojstvene i jednom i drugom stanju identiteta. Upravo kao što se vampiri moraju boriti za ponovno uspostavljanje vlastite ljudskosti (ako žele funkcionirati kao punopravni članovi zajednice), tako se i na adolescentsku osobnost gleda kao na stanje koje se mora "preboljeti", u kojemu se moraju prevladati turbulentne i često razorne promjene unutar vlastite strukture ličnosti kako bi se na kraju procesa osoba manje ili više uspješno realizirala kao "gotov", stabilan entitet i tako osigurala mjesto u svijetu dobro funkcionirajućih odraslih. Navedeni proces može biti manje ili više uspješan, jednako kao što je iluzorno govoriti o identitetu kao nečemu gotovom ili fiksnom; riječ je isključivo o "mitu puberteta", jednako kao što je riječ o "mitskim čudovištima". To je jedan od razloga kojima se može pripisati golema privlačnost vampirskoga mita, a osobito globalna pošast *Sumrak Sage*: nesvjesna identifikacija vlastita prijelaznog stanja, problematika neprestanog potiskivanja nagona i frustracija koje iz toga neminovno proizlaze. Ostale se ponajprije odnose na isticanje fizičke privlačnosti glavnih (osobito muških) likova. Lik Belle u ljudskom je stanju koncipiran kao "bilo koja" djevojka; njezina se običnost, barem u njezinim vlastitim očima, neprestano i iznova ističe upravo zato da bi mogla funkcionirati kao prazan kalup u kojem mjesto može zauzeti bilo koja čitateljica. S druge strane, muški su likovi idealizirani, a njihove se intelektualne, moralne, ali prije svega fizičke odlike neumorno naglašavaju – opisi Edwardove "ljepote" se neprestano ponavljaju na stranicama *Sumrak Sage*, dok su filmovi snimani u dugim kadrovima kako bi se iz svih mogućih kutova oslikalo fizičku privlačnost glavnoga junaka. Osobito je to vidljivo u *Mladom Mjesecu,* drugome dijelu serijala, u kojem drugi muški aktant Jacob prolazi svoj preobražaj u vukodlaka. Ako postoji išta feminističko u *Sumrak Sagi*, to je potpuna i besramna objektivacija muških likova i pohlepa ženskoga pogleda. Ono što, također, pogoduje adolescentskoj identifikaciji jest koncept ljubavnoga trokuta kao sladostrasna fantazija – dva suprotstavljena lika u borbi za emocionalnu i seksualnu naklonost junakinje. Za razliku od *Sumrak sage*, u kojoj su oba muška lika prikazana kao nemjerljivo, bolno (dosadno) dobra, *Okus krvi* i *Vampirski dnevnici* poigravaju se i žanrovskim klišejom dobrog momka protiv zločestoga.

Ove paralele između problematike adolescencije i vampirizma osobito su jasno istaknute u liku iz serije *Okus krvi*, Jessice Hamby, koju je Bill morao pretvoriti u vampiricu na zapovijed vampirskoga suca, kao naknadu za vampira kojega je uništio kako bi spasio Sookien život. Jessica je u trenutku preobrazbe adolescentica, i to adolescentica koja je živjela u potiskivanju, pod strogom paskom religiozne obitelji, te je nagli odušak plime njezinih nagona dvostruk – dugo potiskivani adolescentski nagoni pomiješani su s nagonima novostvorene vampirice. Sookie ispravno detektira navedene paralelizme i pokušava ih rastumačiti Billu koji igra ulogu nevoljnog i frustriranog Jessicina "oca". Bill upozorava Sookie na potpunu odsutnost ljudskosti u Jessicinu trenutačnom stanju: "Kada je vampir tako mlad kao što je Jessica, on nema ljudskosti. Ona se nalazi u žrv-

Ian Somerhalder i Nina Dobrev u TV serijalu *Vampirski dnevnici* (2009-)

nju golemog broja preobrazbi. Postojat će trenuci u kojima neće moći kontrolirati ni jedan jedini poriv. A, vjeruj mi, ona ih ima mnogo." Sookie mu odgovara: "Kako se to razlikuje od toga da si tinejdžerka? Sve navedeno je tu. Nema ljudskosti. U žrvnju si golemog broja preobrazbi. Ne možeš kontrolirati porive." Sookie uvjerava Billa kako on može "naučiti Jessicu da balansira na razmeđi vampirizma i ljudskosti", dok joj obeshrabreni Bill odvraća kako je "morao naporno raditi kako bi pronašao put natrag do svoje ljudskosti". Bill često upozorava uljuljkanu Sookie na razlike između vampira i ljudi, nešto što su ljudske ljubavnice, kao i čitateljstvo/gledateljstvo često skloni zaboraviti, doživljavajući vampire kao usavršene ljudske produžetke, zaboravljajući njihovu demonsku, čudovišnu prirodu.

Susret s Bellom za Edwarda zapravo označuje ponovno proživljavanje "vampirskoga puberteta" – nagoni nad kojima je toliko dugo uspostavljao kontrolu ponovno izbijaju u svoj svojoj snazi te se njegova reakcija na njezinu fizičku bliskost iščitava kao fizičko gađenje, koje zapravo služi kao maska žudnji koju osjeća. Žudnja je dvostruke naravi: želja za Bellinom krvlju isprepleće se s erotskom žudnjom koja naposljetku prevladava. U seriji *Okus krvi* ova se dvostruka priroda žudnje ne poništava: vrhunac seksualnog odnosa Billa i Sookie redovito je obilježen i njegovim "hranjenjem" na svojoj ljudskoj partnerici; u skladu s mnogo slobodnijim pristupom udovoljavanja fizičkoj (seksualnoj) žudnji u *Okusu krvi*, koje je uvriježeno, "prihvatljivo" i "normalno" u odnosima između vampira i ljudi koji prihvaćaju jedni druge kao erotske partnere. Seksualna se uzbuđenost izjednačava s potrebom vampira za ispijanjem krvi svog partnera/partnerice, dok ljudska strana ove seksualne jednadžbe doživljava ispunjenje u tome da bude ugrižena. Takva je vrsta erotske veze međutim proskribirana u ostatku "normalne" ljudske zajednice; osobe koje opće s vampirima pogrdno se nazivaju "vampirskim droljama" ili "krvodajcima" (u izvorniku: *fangbangers*).

I u *Okusu krvi* i u *Vampirskim dnevnicima* tjelesna (erotska) žudnja u vampira manifestira se i vidljivim fizičkim promjenama te se, na taj način, dodatno podcrtava bliska veza vampirskog *erosa*

i *thanatosa*: spušteni očnjaci vampira u *Okusu krvi* znak su seksualnog uzbuđenja te izvor srama i neugode za novostvorenu vampiricu-tinejdžericu Jessicu prigodom njezina prvoga poljupca. Transformacija junaka *Vampirskih dnevnika* još je izrazitija; osim vidljivih očnjaka dolazi i do fizičkog izobličenja, doslovne preobrazbe u čudovište koje se ne uspijeva zadržati pod tankom krinkom ljudske prirode. Ovu poveznicu između seksa i hranjenja, ljubavi i smrti duhovito (nesvjesno) sažima Bellin školski kolega koji svoje negodovanje njezinom vezom s Edwardom prati komentarom: "On te gleda kao da si nešto za jelo". Longshadow, vampir-barmen u *Fangtasiji*, vampirskom klubu u koji Sookie dolazi istražiti umorstva žena u Bon Tempsu kojima je zajedničko bilo to što su se upuštale u seksualne odnose s vampirima i dopuštale im da se na njima hrane, upozorava na istu povezanost u nešto zlosutnijoj maniri: "'Ova je', rekao je prstom pokazavši Dawninu sliku, 'željela umrijeti.' – 'Kako znaš?' – 'Svi koji dolaze ovamo žele to na ovaj ili onaj način', rekao je to tako nonšalantno da mi je bilo jasno da to uzima zdravo za gotovo. 'To smo mi. Smrt.'" (Harris, 2010: 86–87)

5.2. Novorođeni vampiri

U svim se trima navedenim vampirskim fikcijama upozorava na problematiku "novorođenih" (ili "novostvorenih") vampira: treći dio *Sumrak sage*, *Pomrčina* u radnju uvodi cijelu vojsku mladih vampira koji se dolaze sukobiti s obitelji Cullen. Za razliku od starijih, iskusnijih vampira koji su naučili staviti svoje nagone pod kontrolu, vrlo mladi vampiri su neobuzdani i divlji, gotovo ih je nemoguće kontrolirati. Jednom se novorođenom još i može nekako dokazati nešto, naučiti ga suzdržavanju, ali njih deset, petnaest na okupu prava su noćna mora. Okomit će se jedni na druge jednako lako kao i na neprijatelja protiv kojeg ih se pošalje. (...) Nevjerojatno su tjelesno snažni tijekom, otprilike, prve godine dana, pa će s lakoćom smoždit starijega vampira ako se s njim uđe u okršaj čistom snagom. Ali oni su robovi svojih nagona, pa stoga i predvidljivi. Obično nemaju vještine u borbi, samo sirovu snagu. (Meyer, 2007: 236)

I u *Okusu krvi* i u *Vampirskim dnevnicima* stari, iskusni vampir/vampirica dužan je (ili prisiljen) preuzeti mentorstvo nad novorođenim i naučiti ga/ju kako "biti vampir", dakle, kako nadvladati svoje nagone i nad njima uspostaviti kontrolu.

Bellin je preobražaj u vampiricu, točnije, njezin život "novorođene", prikazan u četvrtome nastavku *Sumrak sage*, *Praskozorju* kao nešto nevjerojatno, do tada neviđeno. Bella od samog početka iskazuje neopisivu snagu u kontroli vlastitih nagona, potiskujući ih do te mjere da se ostali vampiri čak pitaju nije li upravo nevjerojatna sposobnost samokontrole njezin posebni dar. Posebno je Jasper, koji se susretao s mnogo novorođenih vampira, zapanjen njezinim ponašanjem: "Kako obuzdavaš svoje emocije, Bella? Nikad nisam vidio nijednog novorođenoga koji bi mogao to izvesti – tako zaustaviti emociju u punom jeku. Bila si uzrujana, ali kad si opazila da smo se zabrinuli, zauzdala si taj osjećaj i iznova ovladala sobom." (Meyer, *Pomrčina,* 2009: 297) Jasperu je njezino ponašanje u toj mjeri neshvatljivo da je prisiljen "prilagoditi si gledanje na život" (Meyer, 2009: 339). Bellina samokontrola tjera ga na preispitivanje vlastita vampirskog identiteta i budi u njemu grižnju savjesti zbog vlastita, mnogo problematičnijeg nošenja sa svojom prirodom: "Pita se je li ludilo novorođenih zaista tako teško kao što smo oduvijek mislili, ili bi se svatko, uz prave nazore i stav, mogao snaći jednako dobro kao Bella. Čak i sada – možda mu je tako teško samo zato što vjeruje da je to prirodno i neizbježno. Možda bi, kad bi više očekivao od sebe, uspio i udovoljiti tim očekivanjima. Tjeraš ga na preispitivanje niza duboko usađenih predrasuda, Bella." (Meyer, 2009: 340)

Bellino je neproblematiziranje novoga stanja moguće iščitati iz njezine prethodne, ljudske egzistencije. I dok je "ljudska", Bellin je identitet izgrađen na neprestanom potiskivanju i subli-

maciji neugodnih, zastrašujućih i konfliktnih osjećaja. Njezin se odnos s roditeljima uglavnom temelji na prešućivanju i skrivanju bolnih i opasnih čuvstava, bilo da je riječ o životnoj ugroženosti zbog prisutnosti mitskih čudovišta u njezinu životu ili o fizički manje opasnom, ali psihički podjednako traumatičnom žrtvovanju radi majčine sreće i neprestane strepnje nad majčinom sigurnošću i dobrobiti. Odnos s najboljim prijateljem Jacobom je također utemeljen na neumornoj igri dvosmislenih znakova, grizodušja i potiskivanja vlastitih osjećaja. U *Pomrčini* Jacob uvjerava Edwarda kako je Bella zaljubljena i u njega, ali toga nije svjesna, a sama Bella ne uspijeva do kraja razriješiti vlastiti emotivni sukob te se problem "suvišnog" Jacoba rješava u maniri *deux ex machina*, rođenjem Belline i Edwardove kćeri u koju se Jacob utiskuje, jednostavno prenoseći svoje osjećaje na novi objekt, dok se Bella time rješava i krivnje i žudnje – i dalje može "posjedovati" Jacoba, ali na neproblematičan način.

Činjenica kako Edward nije sposoban čitati njezine misli može također poslužiti kao (nesvjestan) i žanrovski obojen argument o snazi potiskivanja kojom Bella raspolaže. Ova je problematika, međutim, najsnažnije istaknuta u drugome dijelu *Sage*, *Mladome Mjesecu*, u kojem Bella kompenzira Edwardov odlazak nizom aktivnosti koje ugrožavaju njezinu fizičku dobrobit, poput vožnje motociklom ili skakanja s visokih stijena kako bi postigla halucinantni doživljaj Edwardova glasa u vlastitoj glavi, privukla njegovu pozornost i ponovno se osjetila živom. Smisleno je pritom postaviti pitanje koja je razlika između navedenih aktivnosti i samoozljeđivanja, problematike koja se prilično prozirno, a i licemjerno nadomješta navedenim aktivnostima, premda im je *modus operandi*, kao i motiv koji iza njih stoji, praktički identičan. S druge strane, u svakodnevnom životu Bella očajnički pokušava zadržati privid normalnog funkcioniranja, mehaničkog obavljanja svakodnevnih zaduženja dovedenog do savršenstva, što je nastojanje koje dovodi do njezine potpune "zombifikacije". Jedini trenuci u kojima je negativnim emocijama dopušteno prodrijeti iznad površine su trenuci prevlasti nesvjesnoga: svaku noć Bellu muče noćne more iz kojih se budi krikovima. Prihvatljivo je objašnjenje kako ličnost strukturirana na takav način ostaje svojstvena svojoj biti i prelaskom u novo stanje, jer Bella svoja ljudska iskustva iz vampirske perspektive opisuje "mutnima" i "nejasnima". Čini se kako je ključni dio njezine ličnosti preživio tranziciju bez znatnijih potresa; šansa za prepuštanje nagonima i posljedično suočavanjeo s neugodnim, sramotnim i bolnim stranama vlastite prirode u Belle ostaje neiskorištena.

5.3. Vampirska *borderline* romantika: ljubav na prvi ugriz

Vampirski su junaci redom iznimno posesivni prema svojim partnericama. Ova je karakteristika osobito izražena u odnosu Belle i Edwarda; Edward nastoji kontrolirati gotovo svaki aspekt Bellina života, služeći se uglavnom emocionalnim manipulacijama i ucjenama, ali i fizičkim sredstvima, pravdajući takve postupke brigom za njezinu dobrobit. Primjeri Edwardova ponašanja nalikuju obrascima zlostavljanja u tinejdžerskim vezama, temom uvelike popraćenom na internetskim stranicama koje se bave problematikom zlostavljanja u vezama. Osobito je poznat primjer blogerice koja je usporedila znakove upozorenja koje navodi američka organizacija National Domestic Violence Hotline s primjerima iz Belline i Edwardove veze i pronašla mnogobrojne podudarnosti.[6] Neki od primjera su prijetnje ubojstvom i samoubojstvom, kontroliranje parnera/

6 Dostupno na <http://www.fanpop.com/clubs/critical-analysis-of-twilight/articles/21294/title/ways-edward-cullen-abusive>.

Robert Pattinson i Kristen Stewart (*Sumrak saga*, 2008-12)

partnerice, izoliranje partnera/partnerice od obitelji i prijatelja, ostavljanje partnera/partnerice na nepoznatim i/ili zastrašujućim mjestima, i slično. Također je simptomatično njegovo protivljenje Bellinom prijateljstvu s vukodlakom Jacobom koje "objašnjava" svojim uvjerenjem kako su vukodlaci opasni jer *nisu sposobni kontrolirati svoje nagone* te do njihove preobrazbe najčešće dolazi kada se osoba nalazi u stanju emocionalnog uzbuđenja, posebice bijesa. U romanu *Mladi Mjesec* preobrazba jednog od vukodlaka opisuje se doslovno kao "pucanje po šavovima": "Paul kao da je pao prema naprijed, silovito podrhtavajući. Dok je padao, začulo se glasno drapanje, i dečko je prasnuo. Tamno srebrno krzno izletjelo je iz momka i stopilo se u oblik više nego pet puta veći od njega – masivnu priliku u čučnju, spremnu na skok." (Meyer, *Mladi Mjesec*, 2009: 250). Prigodom njihova prvoga otvorenog razgovora, Edward objašnjava posebnu sponu koja ga veže uz nju: "Nikada u svom životu nisam toliko želio ljudsku krv. Tvoj je miris za mene poput droge. Ti si moja osobna vrsta heroina."

Bill pak često ponavlja kako je Sookie "njegova", osobito u susretu s ostalim pripadnicima svoje vrste; nakon što se uzruja nakon neuspjelog pokušaja opsjenjivanja Sookie, ona ga zadirkuje: "Ne sviđa ti se kada ne možeš kontrolirati ljude, zar ne?"

Zanimljivo je kako su vampirske odabranice, iako ljudske, uvijek na neki način posebne, izdvojene od ostalih: Sookie je telepatkinja na koju ne djeluju vampirske moći opsjenjivanja (u izvorniku: *glamouring*); Bill je svjestan njezine drugačije prirode, ali ju ne može u potpunosti dokučiti, te joj opetovano postavlja pitanje: "Što si ti?". U seriji *Vampirski dnevnici* Elena je utjelovljenje davno izgubljenje ljubavi braće Salvatore, Katherine, koja ih je i preobrazila u vampire i koja funkcionira kao Elenin mračni *doppelgänger* u pravoj brontëovskoj maniri, dok je Bella jedina osoba kojoj Edward ne može čitati misli, a pokazuje se kako je otporna i na ostale posebne vampirske sposobnosti što rezultira i njezinim vlastitim posebnim moćima nakon preobrazbe u vampiricu.

6. Vampirizam i *borderline* kultura

Dok je *Drakula* Brama Stokera, utemeljen na ranijim mitologijama i vukodlacima i sličnim čudovištima, izrazio tjeskobu toga doba i strahove kasnoviktorijanskoga patrijarhata, novi vampir je konstrukt preko kojeg se posreduju i izražavaju najdublje tjeskobe suvremene kulture. Prethodno smo spomenuli tri sastavnice neovampirizma kao očitovanja *borderline* i narcističke kulture: besmrtnost, odnosno narcističku svemoć; fragilnost identiteta, krhkost Ja i urušavanje granica između vampirskoga i ljudskoga, dobra i zla, uz čovječnost samog vampira kao nositelja svjetske boli; naposljetku, intenzitet koji je istodobno intenzitet dobroga i lošega pola – intenzivan ushit, kao i intenzivno bolne emocije.

U prijelomnom djelu *Borderline stanja i patološki narcizam* (1975) američki psihijatar i psihoanalitičar Otto Friedman Kernberg iznio je temeljna obilježja patološkog Narcisa: krhkost Ja; regresija prema primarnim oblicima mišljenja nasuprot sekundarnima; regresija prema primitivnim, arhaičnim obrambenim mehanizmima (umjesto potiskivanja – rascjep, projekcija i poricanje stvarnosti); patološki odnos prema objektu, odnosno nemogućnost integriranja različitih stavova prema objektu (dobrih i loših) u jedinstveni lik objekta te je svaki objekt, u skladu s unutarnjim cijepanjem, označen isključivo kao ili dobar ili zao.

Jednostavnijim rječnikom, Kernberg je u kliničkoj kategoriji "narcističkog poremećaja osobnosti" opisao ličnost koju obilježuju usmjerenost na sebe, neprestano traženje potvrde od drugih objekata, izrazita zahtjevnost prema drugima, precjenjivanje vlastitih sposobnosti i dostignuća, zavist, manipulativnost i izrazit manjak skrbi za druge. Kernberg je, također, uputio na činjenicu da se u Narcisa ispod, na prvi pogled, grandioznog doživljaja vlastite vrijednosti krije duboka depresija, osjećaj praznine i vrlo krhko samopoštovanje. Svi narcistički simptomi kao očitovanja destruktivne zavisti, mogli bismo reći, usmjereni su prema jednom cilju: potrebi da se negira značenje objekta, odnosno da se svaki objekt kao takav poništi. Holmes (2000) upućuje da nesamilosno narcističko sebstvo posjeduje tri razine osjećaja: negiranje ovisnosti o drugima i samodivljenje; ispod toga je preplavljujući oralni bijes i zavist; a na samom je dnu bezgranična i bezuvjetna potreba za ljubavlju, pažnjom i potvrdom, izostanak kojih uzrokuje narcističku depresiju i prazninu. Sve sastavnice narcizma pronaći ćemo u likovima suvremenih "zlih" vampira, dok su pitanja koja otvara popularnost i izmijenjeni oblik "dobrih" vampira posve druge naravi.

Borderline je, za razliku od narcizma, kategorija koja je izrazito zbunjujuća te u proglašavanju *borderline* kulture svakako valja obratiti pozornost na kompleksnost toga pojma. U psihoanalitičkoj teoriji, Otto Kernberg i Heinz Kohut najzaslužniji su za raščlambu te kategorije. Unutar psihoanalitičkoga, psihodinamskoga pristupa *borderline* označava isključivo razinu, stupanj poremećaja, tako da primjerice osoba može imati narcistički poremećaj osobnosti neurotske, *borderline* ili psihotične razine. Pri tome se izrazit naglasak stavlja na daljnje istančano stupnjevanje tih razina tako da se u slučaju *borderline* razine poremećaja naglasak stavlja na nižu, srednju ili višu razinu *borderline* poremećaja. Ova distinkcija je iznimno važna budući da danas postoji tendencija da, kolokvijalno, *borderline* označava sve i svašta, ponajprije sve što je rubno, u smislu testiranja zbilje, zatim sve što je krajnje intenzivno, u smislu rubnog ponašanja, sklonosti k intenzivnim iskustvima, situacijama i emocijama.

Kategorija graničnog poremećaja osobnosti uzrokuje pomutnju u razumijevanju *borderlinea* jer su unutar nje izmiješana dva značenja *borderlinea*: jedno je značenje vezano uz ličnost patološki strukturiranu kao graničnu, a drugo je značenje vezano uz razinu krajnje intenzivnih emocija. To dvoje valja oštro razdvajati: ako netko posjeduje intenzitet koji ga tjera u impulzivna ponašanja to nipošto ne znači da je ta osoba granične strukture. Naime, ono od čega takvi ljudi pate jest

krajnji intenzitet njihovih afekata koje treba kanalizirati, dijelom zauzdati, suzbijati, kreativno usmjeriti i učiniti manje intenzivnima. Njihova struktura osobnosti je u pravilu obilježena vrlo krhkim Ja koje je izloženo na milost i nemilost žestokim afektima te se radom na intenzivnim emocijama istodobno učvršćuje i Ja, odnosno primjerenije je reći – sebstvo, što postojanje čini manje bolnim pothvatom.

Tako, kada govorimo o neovampirizmu kao manifestaciji *borderline* kulture, upravo na umu imamo ovo drugo shvaćanje *borderlinea*. Najzanimljivija sastavnica neovampirizma su, naravno, dobri, čovječni vampiri koji posreduju najizrazitiju tjeskobu današnjice. Zli vampiri niti ne mogu biti zanimljivi jer predstavljaju prošla vremena: zlo kao entitet gdje su oni konstrukt, projekcija našeg nesvjesnoga. Neovampirizam ponajprije upućuje na posvemašnju krhkost identiteta, samog Ja, dobri neovampiri su posve nesigurni u pogledu vlastita identiteta koji se kreće na granici između vampirskoga i ljudskoga. Dobri vampiri, svjesni svojeg vampirstva, neurotski su strukturirani oko potiskivanja kao temeljnog mehanizma, budući da se unutarnji sukob u njima manifestira kao vječno suzbijanje i kontroliranje vampirske prirode – gladi za krvlju. Ta se iskonska ovisnost, u analiziranim djelima, prikazuje kao prava borba ovisnika sa svojom ovisnošću te neovampiri nalikuju liječenim narkomanima i alkoholičarima u stalnom strahu i oprezu radi mogućnosti recidiva. Naposljetku, što je i najvažnije, njihova vampirska priroda podarila ih je neizmjernim intenzitetom; kada postaju vampiri, njihove se emocije beskrajno intenziviraju te je za vampirski intenzitet svakako najzanimljivije ono što junak *Vampirskih dnevnika* Stefan kaže svojoj odabranici Eleni: "Kada postaneš vampir, sve se intenzivira: dobre i loše emocije."

U današnjoj kulturi *borderline* intenziteta koju smo naslijedili od kontrakulture 1960-ih, fikcionalni vampir je poput izmučenog hipijevskog djeteta kojemu je generacija očeva i majki pokazala put intenziteta, ali ne i put spasenja, odnosno nije pronašla način koji bi jamčio da silovito oslobađanje *erosa* neće osloboditi i krajni *thanatos*. U kontrakulturi 1960-ih, intenzitet i potraga za intenzitetom, traganje za iskustvima koja su uvijek ona koja tek treba doživjeti bili su okosnicom cjelokupnog kontrakulturnog ethosa. Potreba i žudnja za intenziviranjem iskustava u maniri pravih psihonauta preko psihodeličnih i halucinogenih droga imala je za cilj psihološku, a time i društvenu promjenu, kao što joj je cilj bio i proširenje područja iskustva u smislu aktiviranja i poticanja do tada neostvarenih ljudskih potencijala.[7] Tadašnji *borderline* intenzitet, počevši od zadnjeg desetljeća prošloga stoljeća, danas ustraje gotovo kao samo goli intenzitet, intenzitet kao takav, koji nema ni cilja ni smisla, nego se bivanje katkada svodi na jednostavnu rečenicu: "životnost" života mjeri se njegovim intenzitetom.

Popularnost vampirskoga žanra očigledno dotiče dvije najdublje, tijesno isprepletene, tjeskobe našeg doba: strah da ćemo sagorjeti od vlastita intenziteta poput svijeće koja gori na oba kraja, ili, s druge strane, paralelan, komplementaran strah koji je, naravno, drugog predznaka: da ćemo umrijeti od dosade koju je stvorila narcistička besmrtnost. U ogledu *Neprestana ushićenost: esej o prisilnoj sreći* (2001), uglavnom se ipak usredotočujući na američku kulturu kraja prošlog stoljeća, Pascal Bruckner oštroumno upućuje na sveprisutnu sastavnicu ekstatične sreće kao kulturalnog naloga: pravo na sreću izobličilo se u imperativ bivanja sretnim, pri čemu se kao sreća podmeću intenzivna, rubna iskustva ushita ili manije koja su praćena snažnim osjećajem krivnje

7 U tome je ključnu ulogu imao Institut Esalen s programima razvoja ljudskih potencijala. Vidi: Anderson, 2004.

Evan Rachel Wood u *Okusu krvi*

ako smo propustili svoju šansu doživljaja trajnog ushita. Prema Brucknerovu mišljenju, suvremena američka kultura stigmatizirala je prirodne osjećaje tuge, boli, žalovanja kao neugodne i čudne pojave koje priječe putanju neprestanog ushita. Istodobno valja primijetiti da je ushit oštro suprotstavljen ugodi te, na Brucknerovu tragu, valja uputiti na temeljnu razliku u psihoanalitičkoj teoriji između načela ugode i užitka kao ushita – koji je najpreciznije označio J. Lacan pojmom *jouissance* – rubno iskustvo gdje se sreća pretvara u bol te postaje nepodnošljivom.

S druge strane, vampirizam dotiče i drugi vid *borderline* subjekata današnjice te, nasuprot ushitu, apostrofira bol i muku kao jamce našeg identiteta. Narcistička depresija i praznina može se ispuniti samo *borderline* emocijama, a pri tome intenzivne emocije mogu biti i krajnje bolne: bol postaje jamcem života budući da je praznina smrt, a ispunjenost intenzivnim emocijama (ovoga puta, bolnima), jamči život. "Ranjen sam, dakle, jesam" nastavlja romantičarsku tradiciju genija te kasniju tradiciju ukletog pjesnika, sve do krajnje popularizacije oštećenosti kao potvrde postojanja. Samoranjavanje je, s jedne strane, fizička supstitucija psihičke boli kao odvraćanje pozornosti; ono je, također, utiskivanje rane i ostavljanje traga na vlastitu tijelu kao potvrde postojanja i kao samopriznanje; ono je i potvrda života preko smrti, osjećaja boli, ispunjavanje zastrašujuće praznine. Na reviji iz 2012, poznati dizajner Yohji Yamamoto odlučio je svoje kreacije pokazati preko "estetike unakaženih lica" manekena čija su lica prekrivena modricama, ožiljcima i ranama. Nakon *heroin chica*, svjedočimo estetici *Kluba boraca* (*Fight Club*, David Fincher, 1999) – rane, ozljede, podljevi, modrice služe, paradoksalno, kao zakrpe koje stavljamo da bismo pokrpali unutarnju prazninu, jer je bol beskrajno uzbudljiv osjećaj, ako je primarna – ako je ono najprvobitnije i najiskonskije u nama trauma i bol, prisiljeni smo ponavljati uzbudljivost primarnog osjećaja.

Temeljni argument Warwickove u tekstu "Osjećate li se gotski?" jest da gotsko danas "nije više ekspresija marginalnog (u psihoanalizi u obliku osobno ili kulturno potisnutog), nego pretvaranje marginalnog u središnje, ne više potisnuto" (2007: 8). Temeljni odgovor na pitanje zašto se svi danas osjećaju tako gotski jest za Warwickovu upravo vezan uz odsutnost prije negoli prisutnost gotskoga. Tako je suvremena gotika "očitovanje žudnje za traumom, a ne trauma zbog žudnje koja je zabranjena. Dakle, sama trauma je izgubljeni objekt, a iskustvo traume, a ne njezino

liječenje jest ono što će nas učiniti cjelovitima" (Warwick, 2007: 8). "Čini se da suvremena kultura želi imati traumu", gotovo da nije dopustivo biti bez traume (2007: 9), jer "dominantna retorika suvremenog iskustva jest da postoje definirajući događaji u našem individualnom, društvenom i nacionalnom životu koji su nedovoljno prisvojeni ili doživljeni za vrijeme njihova događanja..., koji nas sa zakašnjenjem opsjedaju" (2007: 9).

Autorica iznosi temeljan i vrlo oštrouman argument o tome kako je suvremena kulturna gotika "uprizorenje žudnje za traumom, žudnje da nas progone sablasti jer se bez njih osjećamo nepotpunima" (2007: 10) te je time suvremena gotika paradoksalni obrat onoga što je bilo u središtu prvoga gotskoga vala, a to je bila "tjeskoba od fragmentiranosti koja prijeti fantaziji integriranog prosvjetiteljskog subjekta". Warwickova primjećuje da je u suvremenom iskustvu "tjeskoba vezana ne uz fragmentaciju, nego uz cjelovitost, osjećaj da subjektivitet nije potpun ako nije na neki način oštećen" (2007: 10).[8] Warwickova zaključuje kako "gotsko više ne može potjecati s margina jer marginalnosti nema, to je mjesto gdje svi žele živjeti... normalnost je gotska, a gotsko je normalno" (2007: 11).

Iznimna popularnost vampirskoga žanra u posljednjih dvadeset godina, posebice u adolescenata, koji su i sami u razdoblju koje predstavlja granicu, svodi se na dva tipa identifikacije: ili ćete osjetiti da ste poput dobrog vampira, izmučeni do krajnosti, u stalnom unutarnjem sukobu, u trajnoj borbi s vlastitom ovisnošću i intenzitetom, ili ćete osjetiti da ste, zbog beskrajne unutarnje praznine i dosade, u potrazi i potrebi za uzbudljivošću vampira. Ili ćete, pak, naizmjence osjećati oboje: dobrodošli u *borderland*!

8 To nalazi i u autobiografijama zvijezda gdje se zvijezde "razmeću traumama iz prošlosti (zlostavljanje u djetinjstvu, ovisnost, poremećaji u prehrani) kao gotovo nužnim uvjetom slave" (Warwick, 2007: 10).

Literatura

Abbott, Stacey, 2007, *Celluloid Vampires: Life after Death in the Modern World*, University of Texas Press

Anderson, Walter Truett, 2004, *The Upstart Spring: Esalen and the Human Potential Movement*, Lincoln: iUniverse

Bruckner, Pascal, 2001, *Neprestana ushićenost: esej o prisilnoj sreći*, Zagreb: DHK

Ebert, Roger, "Mary Reilly", <www.rogerebert.suntimes.com>, 23. 2. 1996.

Harris, Charlaine, 2010, *Mrtvi do mraka: Serijal o Sookie Stackhouse – knjiga prva*, Zagreb: Algoritam

Holte, James Craig, 1997, *Dracula in the Dark: The Dracula Film Adaptations*, Westport, CT.: Greenwood Press

Freud, Sigmund, 1978, "Žalovanje i melankolija" ("Trauer und Melancholie", 1915), u *Studienausgabe*, Bd. III, Frankfurt: S. Fischer Verlag

Freud, Sigmund, 2010, *Pojam jeze u književnosti i psihologiji*, Zagreb, Scarabeus.

Holmes, Jeremy, 2003, *Narcizam*, Zagreb: Jesenski i Turk

Jones, Ernest, 1911, "The pathology of morbid anxiety", *The Journal of Abnormal Psychology*, vol. 6 (2).

Jones, Ernest, 1931, *On the Nightmare: The Significant Story of Witchery and Religion*, London: Hogarth Press and Institute of Psycho-Analysis

Kernberg, Otto Friedman, 1975, *Borderline Conditions and Pathological Narcissism*, New York: Jason Aronson

Kohut, Heinz, 1990, *Analiza sebstva*, Zagreb: Naprijed

Matijašević, Željka, 2011, *Uvod u psihoanalizu: Edip, Hamlet, Jekyll/Hyde*, Zagreb: Leykam International

Meyer, Stephenie, 2009, *Mladi Mjesec*, Zagreb: Algoritam

Meyer, Stephenie, 2007, *Pomrčina*, Zagreb: Algoritam
Meyer, Stephenie, 2009, *Praskozorje*, Zagreb: Algoritam
Rank, Otto, 1989, *The Double: A Psychoanalytic Study*, London: Karnac Books
Remington Pete, 2006, "You're Whining Again, Louis: Anne Rice's Vampires as Indices of the Depressive Self", u: Day, Peter (prir.), *Vampires: Myths and Metaphors of Enduring Evil*, Amsterdam: Rodopi
Rose, Brian, A., 1996, *Jekyll and Hyde Adapted: Dramatizations of Cultural Anxiety*, Westport, CT.: Greenwood Press
Stevenson, Robert Louis, Stevenson, 2004, *Neobičan slučaj dr. Jekylla i gospodina Hydea*, Zagreb: Globus
Stoker, Bram, 2010, *Dracula*, Koprivnica: Šareni dućan
Warwick, Alexandra, 2007, "Feeling Gothicky?", *Gothic Studies*, br. 9.
Wood, Martin, J., 1999, "New Life for an Old Tradition: Anne Rice and Vampire Literature", u: Pharr, Mary (prir.), *The Blood is the Life: Vampires in Literature*, Bowling Green State University Press
Webber, Andrew, 1996, *The Doppelgänger: Double Visions in German Literature*, Oxford: Clarendon Press

IVAN LADISLAV
GALETA
(1947-2014)

Ivan Ladislav
Galeta

UDK: 791.633-051GALETA, L.

Marko Golub

Niti sam ja ovdje gdje ste vi, niti ste vi ovdje gdje sam ja – performativni Galeta

Sažetak: Ovaj je rad posvećen performativnim aspektima umjetničkoga djelovanja Ivana Ladislava Galete. Premda u njegovu opusu ima malo radova koji bi se u užem smislu mogli smatrati performansima, autor smatra da je svako Galetino djelo prožeto njegovom prisutnošću, bilo kroz umjetnikovu javnu interpretaciju svojega rada, bilo kroz "proširenu" izvedbu toga djela pred publikom, što potkrepljuje raznim primjerima. Rad se posebno usredotočuje na Galetine edukacijske aktivnosti i predavački stil, neodvojive od njegova umjetničkog djelovanja – njegova predavanja bila su i svojevrsni performansi na tragu prakse proširenoga filma.

Ključne riječi: Ivan Ladislav Galeta, performans, prošireni film, edukacija, publika

Ladislav Galeta nije, u klasičnom smislu, umjetnik performansa. U njegovu vrlo bogatom i medijski iznimno heterogenom opusu ima vrlo malo radova koji se mogu bezuvjetno i čisto klasificirati kao "djela" performansa, kod Galete nema tipične performerske fetišizacije vlastita tijela, nema neumoljive usredotočenosti na "ovdje" i "sada" umjetničkoga čina ni inzistiranja na njegovoj neponovljivosti, nema radikalne "doslovnosti" događaja, nema katarzičnog učinka za umjetnika ili publiku, a ako je toga i bilo, Galeta skoro nikad nije gledatelju davao do znanja da svjedoči takvom izdvojenom, konačnom, zaokruženom, dovršenom događanju. Ova ocjena je, dakako, rigidna, jer je temeljena ponajprije na razmatranju tjelesnih, ritualnih, identitetskih i bihevioralnih praksi umjetnosti performansa, ali nužna je kao polazište u detektiranju upravo performativnih aspekata raznih Galetinih filmskih i likovnih djela i, što je daleko važnije, svega onoga što se odvijalo "oko" tih djela, bilo u procesu njihova nastanka, bilo kroz umjetnikovu javnu interpretaciju ili "proširene" izvedbe istih pred publikom. Ti "performativni" aspekti, štoviše, upravo su ključni za mnogobrojna Galetina djela u različitim medijima unatoč tome što nisu njihov dominantan element, a uvelike su prožeti Galetinom umjetničkom i edukatorskom aktivnosti tijekom punih pet desetljeća.

Ladislav Galeta je jedan od onih autora čija su osobna prisutnost i upletanje uvelike obogaćivali iskustvo gledanja tih djela, što se najjasnije moglo vidjeti tijekom retrospektive koja se pod nazivom *Krajolik nulte točke* odvijala u Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu 2011. Publika ga je ondje često mogla sresti kako intervenira u postav, podešava i provjerava njegove različite elemente, javno demonstrira pojedine izloške znatiželjnima, objašnjava ih i brine se o njima poput dežurnog čuvara nekog golemog živog postrojenja, ispunjenog začudnim napravama i instrumentima. Nije tu bila riječ tek o umjetnikovoj prisutnosti kao specijalnoj atrakciji muzejske izložbe, kamoli o skriptiranoj aktivnosti – to je bio standardni Galeta u svom odnosu s umjetnošću koju je vidio kao živu i aktivnu, beskonačno važnu, isprepletenu sa životom i na mnoge čudne načine s čitavim poznatim i nepoznatim univerzumom. Svaki put prije nego što bi na svojim predavanjima pustio neku projekciju, trudio se upozoriti gledatelja da će baš sad svjedočiti nečemu zaista čarobnom i nesvakidašnjem. Uostalom, ako bi se sva njegova aktivnost u području umjetnosti trebala svesti na jedno

nastojanje, onda je to ono koje se odnosi na njegovo zastupanje čvrstog uvjerenja da nam umjetnost i njezini instrumenti omogućavaju prodrijeti onkraj našeg običnog, svakodnevnog iskustva stvarnosti. Kako drugačije objasniti široku dokumentarnu, projektantsku i interpretacijsku periferiju svih kompleksnijih Galetinih filmskih i likovnih radova? Golema količina dijagrama, crteža, skica, formula i spletova referenci koja stoji iza radova kao što su *PiRâMídas* ili *Water Pulu 1869 • 1896* plod su upravo gotovo fanatičnog uvjerenja da uvijek postoji još jedan sloj značenja "iza" i "ispod" svakog, pa i sasvim elementarnog medijskog postupka te kako je to možda put prema nekom mogućem prosvjetljenju. Ako je Galeta u umjetnosti i u svom javnom životu ikad imao neku performersku "personu", svoje lice za vanjski svijet, onda je to lice čovjeka s uvjerenjem misionara. Fenomenalno izbrušena osobna karizma, strogo usredotočen, duboko ozbiljan pogled, smisao za predstavu i uvijek pun naramak "čuda" – kolekcija vlastitih i tuđih djela spremnih za reproduciranje ("malih remek-djela", kako ih je često zvao) – samo su upotpunili sliku.

Galetina dugogodišnja edukatorska i medijatorska aktivnost, ili bolje rečeno "poslanje" u području umjetnosti i filma, upravo je u tom smislu uvijek bila bliža performansu nego didaktici ili pak nekom sustavnom teorijskom diskursu. Njegov teorijski aparat bio je sasvim elementaran i u najmanju ruku nekonvencionalan – primjerice ispitna literatura na kolegiju Vizualne komunikacije pri zagrebačkom ALU u jednom se trenutku sastojala od *Alise u zemlji čuda* Lewisa Carrolla, *Beskrajne priče* Michaela Endea i *Brzine oslobađanja* Paula Virilija. Galeta je bio daleko od konvencionalnog sveučilišnog profesora i mentora, što je na mnoge studente ostavilo vrlo snažan dojam, ne samo zato što je u edukaciji nastojao razviti neku novu metodologiju nego i zato što je njegova edukatorska aktivnost bila izravna, organska ekstenzija njegova umjetničkog djelovanja i njen neodvojiv dio. Ovdje je, dakako, ponajprije riječ o hibridnoj formi predavanja performansa, u kojima Galeta od 1979. pred publikom reproducira, izvodi, prevodi, tumači i demonstrira djela filmske i likovne umjetnosti, kako svoja tako i ona drugih autora. Neka od onih koja su često bila na repertoaru u posljednja dva desetljeća su, osim skoro cijele Galetine videografije i filmografije, *Pasadena Freeway Stills* Garyja Beydlera, *Retracer* Michaela Langotha, *The Endless Sandwich* Petera Weibela, izbor iz opusa Oscara Fischingera, Waltera Ruttmanna, Maye Deren, više isječaka iz klasičnih filmskih radova Bustera Keatona i Charlieja Chaplina itd. Iako su se naslovi tijekom godina ponavljali, sama predavanja performansi razvijala su se nekim vlastitim tijekom, vođena ne samo unaprijed predviđenim sistemima nego i umjetnikovim smislom za vizualnu i verbalnu improvizaciju i građenje uvijek novih sklopova asocijacija u većoj ili manjoj interakciji s publikom.

Uz projektor, osnovni Galetin alat bila je dvostrana školska ploča na kojoj je ispisivao različite sheme, dijagrame i formule koji su obično odražavali neku temeljnu unutarnju strukturu djela koje je reproducirao. No kod Galetinih školskih ploča nije fascinantno samo vizualno predočavanje kompleksnih i najčešće posve apstraktnih pojmova i odnosa nego i njihove naizgled beskonačne metamorfoze – jedna apstraktna matematička shema začas bi se, slijedom lucidnih značenjskih vezivanja, pretvorila u crtež ili neki mistični sustav znakova, ortogonalni raster razvio bi se u spiralu, spirala u niz novih silnica i tako dalje. Na ploču je projicirao dijapozitive, crtao je naizmjenično kredom i spužvom za brisanje, a barem jednom je ovaj proces namjerno proveden tijekom cijelog jednog semestra, a da ploča nije nijednom obrisana u cijelosti. Na jasnu povezanost Galetine prakse predavanja performansa i nekih njegovih temeljnih umjetničkih preokupacija u području filma i likovne umjetnosti posebno upućuje snimka predavanja koju je

načinio 1997, navodno u nemogućnosti da ga, zbog objektivnih okolnosti, održi u zakazanom terminu. Te okolnosti su u ovom slučaju, međutim, bile idealne za ono što je Galeta namjerio prirediti studentima (i drugoj publici, jer su sva predavanja bila otvorena za javnost). Snimka predavanja bila je projicirana na isti zid pred kojim umjetnik inače drži predavanje i video je zapravo prepun Galetinih napomena i efektnog provociranja publike obraćanjem na račun upravo te situacije.

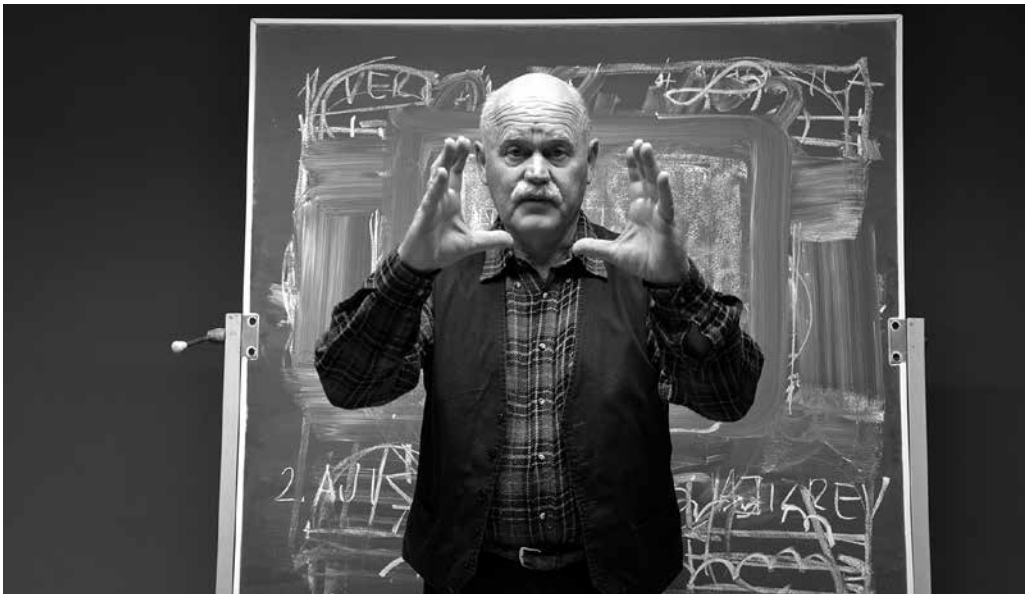
> *Ja sam u vašem prostoru, ali na drugom mjestu, vi niste u ovom prostoru niti u ovom mjestu. Tamo gdje sam ja na svom mjestu, vi ste ovdje na svom mjestu. Tu nešto ne štima. Koliko god bih ja htio doći u vaš prostor, nemoguće je, jer ja sam uvijek tu gore* [prstom pokazuje upravo na mjesto gdje se snimka projicira tijekom reprodukcije].

Virtualno predavanje koje slijedi nakon ovih uvodnih napomena naslovljeno je *Međuprostori* i adresira upravo situacije u kojima su *produkcija* i *reprodukcija* nekog djela u neočekivanom, konfliktnom ili međusobno aktivnom odnosu. Sva filmska i videodjela prikazana u sklopu predavanja se u osnovi oslanjaju na virtuozno baratanje trikovima medija, gdje se autori poigravaju s konceptima linearnog i jednosmjernog protoka vremena, simultanošću više vremena u jednom prostoru i više prostora u jednom vremenu, ili razbijanjem jasnih distinkcija između promatrača i promatranoga. Primjeri kojima se koristi njegov su vlastiti video *Media Game 1* (1978), *Die Suppe* Huberta Sieleckog, ranije spomenuti *Endless Sandwich* Petera Weibela i *Retracer* Michaela Langotha te isječak iz filma *Sherlock Jr.* Bustera Keatona u kojem protagonist, kinooperater, pretrčava kinodvoranu i manično uskače u filmsku projekciju i biva izbacivan iz nje naočigled publike, zadržavajući se čas s ove, čas s one strane prizora.

> *Kada gledamo film uvijek stojimo na relaciji između nečeg što je* ovdje *i nečeg što je* tamo. *Rijetko se dovodi u svijest odnos između ova dva prostora. Ja sam sad u vašem prostoru, sjedim u trećem redu, možda netko sjedi na istom mjestu. Štoviše ja mogu i sebe gledati tamo. Pogledajmo kako izgleda kad ja sebe gledam kao vi mene.* [Izlazi iz kadra i nastavlja u *offu*] *I što možemo zaključiti: niti sam ja ovdje gdje ste vi, niti ste vi ovdje gdje sam ja.*

Zaboravimo li na trenutak Galetino opravdanje zbog "spriječenosti" da održi predavanje uživo, ovdje je riječ o iznimno zanimljivoj formi videoperformansa koji gradi intenzivnu relaciju između umjetnika i publike upravo relativizirajući njihovo zasebno i odvojeno bivanje *ovdje* i *sada*. Osim najmanje jedne reprize *Virtualnog predavanja*, sličan je "trik" Galeta izveo i u dokumentarnom filmu iz 2000. posvećenom njegovu radu, autorica Gordane Brzović i Kristine Leko. Kad je riječ o samoj formi predavanja performansa, i ona je doživjela dva *spin-offa* u televizijskom mediju. Prvi je bio u sklopu kultne emisije *Transfer*, kao *Transferova* "Multimedijska rubrika" u kojoj umjetnik igra ulogu prezentera, a drugi je realiziran nedugo prije Galetine smrti pod nazivom *Medijske minijature*. Trinaest *Medijskih minijatura* nastalo je u produkciji Televizije student, a formalno su gotovo preslika njegovih dotadašnjih "živih" predavanja, tu i tamo nadograđena ponekim digitalnim trikom izvedenim u montaži. U tom smislu oni su, uz već spomenuto *Virtualno predavanje*, najcjelovitiji dokument o Galetinu "predavačkom performiranju", ali ipak nagrđen vidljivo amaterskom produkcijom koja ne uspijeva do kraja rekreirati izvornu atmosferu s njegovih javnih nastupa.

Općenito, performerska dimenzija Galetina djelovanja u velikoj mjeri proizlazi iz prakse takozvanog *proširenog filma*, te se i sama njegova predavanja performansi ponekad razmatraju upravo iz tog ugla. *Prošireni film*, ili



Ivan Ladislav Galeta (fotografija Jelena Stipović)

proširenо kino, kao pojam podrazumijeva upravo interveniranje u standardne uvjete u kojima se film reproducira pred gledateljem, odnosno redizajniranje različitih stvarnih okolnosti same recepcije filmske slike i zvuka. Riječ je u tom smislu o multimedijskoj formi u kojoj živa izvedba nerijetko igra bitnu ulogu. Tako je s barem dva Galetina rada nastala još kasnih 1970-ih. U *Lijevo-desno: pješaci* iz 1979. Galeta postavlja filmske snimke ljudi u hodu u pomičnu projekciju, u kojoj gledatelj takoreći dovršava rad tako što panoramski "vozi" projekciju lijevo-desno poistovjećujući se istodobno i s ulogom "kamermana" i s ulogom kinooperatera. Godinu dana ranije nastala je i prva, performativna proširenofilmska verzija veoma važnog Galetina rada *Dva vremena u jednom prostoru*. Zapravo je bila riječ dvostrukoj projekciji filma drugog autora, Nikole Stojanovića, s vremenskim odmakom između dviju preklopljenih projekcija. Stojanovićev film pod nazivom *U kuhinji* snimljen je 1968. i u jednom nepomičnom kadru prikazuje što se sve događa za obiteljskim stolom jedne obitelji i na balkonu stana preko puta koji se može vidjeti kroz otvoreni prozor. Sve se u tom filmu događa dvaput, s tim da protagonisti filma, barem onda kad se kreću, zbog dvostruke ekspozicije djeluju poluprozirno, pomalo poput utvara, dok sam ambijent čvrsto i postojano stoji u kadru. Svi odnosi među likovima i predmetima te sve njihove radnje i pokreti događaju se simultano, potpuno ravnopravno i unakrsno. Drugim riječima, ne samo da se radnja ponavlja dvaput nego i mnogobrojne situacije iz jednog vremena počinju korespondirati sa situacijama iz drugoga, a zahvaljujući neobičnoj raskoši zbivanja iz Stojanovićeva izvornika, te veze postaju nerazmrsivima. Vremenski razmak između dviju projekcija, koje su prvotno 1976. izvođene uživo s dva projektora, Galeta je 1984. fiksirao na 260 sličica. *Dva vremena u jednom prostoru* tek su tada, s osam godina razmaka, iz "događaja" postala film.

Posebno mjesto u Galetinu videografskom opusu zauzima niz radova koji bi se, uvjetno rečeno, mogli opisati kao videoperformansi, opet hibridne medijske forme u kojima sam autor, kao protagonist videa, iz "prvoga lica" uspostavlja relaciju prema gledatelju, ali i prema mediju koji posreduje njegovu izvedbu. Tako se u radu *Video meditacija* (*Video 7, no. 1*) Galeta različitim gestama ispred kamere pokušava staviti u aktivan odnos s konvencijama snimanja i reprodukcije videoslike. Najprije pogledom prati pokrete svog prsta unutar kadra i izvan njega, a zatim na isti način pokretima ocrtava grani-

ce kadra, odnosno ekrana, upućujući na prostor koji se nalazi izvan tog okvira, ne samo onaj u kojem se on nalazi tijekom snimanja nego i onaj u kojem se nalazi gledatelj pri gledanju snimke. Sofisticiraniju inačicu upravo ovog promišljanja Galeta je realizirao kasnije, u već spomenutom *Virtualnom predavanju*. Videorad *Media Game 1* iz 1978. također je vrlo jednostavan videoperformans u kojem dvije sasvim simetrične polovice umjetnikova lica igraju asimetričnu i asinkronu igru. U jednom kadru odvrću se dva vremena, jedno lijevo a drugo desno, pa tako polovice naizmjenično trepću, upiru prstom i razroko pogledavaju u različitim smjerovima. Puno godina kasnije, u videu *Pismo* (1995) umjetnik je ponovno protagonist vlastita rada, no ovdje, unatoč efektnoj vizualnoj igri koju Galeta dirigira propuštajući kroz prste obojeni mlaz svjetla, nije riječ o za njega tipičnom medijskom eksperimentu. *Pismo* je rijetko intiman rad iza kojeg očigledno stoji neka osobna trauma, koje se kontekst ne da sasvim jasno iščitati iz rečenica poruke koje umjetnik izgovara na materinjem mađarskom prema neodređenom recipijentu (i engleskom u sinkronizaciji u *offu*).[1]

Jedan od rijetkih nastupa koji su zaista bili i najavljeni kao performans, te samim time i odredili njegovu recepciju u takvom svojstvu, zvao se *Preparirani pianino* i izveden je u prostoru retrospektivne izložbe *Krajolik nulte točke* 2011. kao *reenactment* glazbene izvedbe realizirane u suradnji s pijanistom Fredom Došekom davne 1977. u MM centru SC-a. *Preparirani pianino* očigledna je referenca na kompozicije za preparirani klavir američkog avangardnog kompozitora Johna Cagea, ali i inače je kao događanje duhovno blizak fluksusovskim partiturama događajima. Sam "performans" za Galetu počinje i nekoliko sati prije nego za publiku i njegovu suradnicu pijanisticu, pažljivim blokiranjem batića pianina tako da instrument privremeno ne može svirati tonove. Kad pijanistica počne izvoditi odabranu Bachovu kompoziciju, neko se vrijeme čuju samo tupi udarci tipki, a umjetnik zatim oslobađa batiće, jedan po jedan, sve dok skladba ne dosegne svoj prepoznatljivi oblik. Osim evidentne fascinacije glazbom, o čemu jasno svjedoče filmovi *Naprijed-natrag: klavir* (1977) i *Wal(l)zen* (1989), Galeta je zaista najviše volio upravo takve situacije koje se odmataju pred gledateljem, od neprepoznatljivoga do prepoznatljivoga i natrag, a da u svojoj suštini cijelo vrijeme ostaju iste (primjerice film *PiRâMídas*, ili još jedan zvučni rad, *Minutni valcer*). Posljednji performans vezan je uz četiri fotografije. Galetino sudjelovanje na središnjoj tematskoj izložbi 48. zagrebačkoga salona u ljeto 2013. bilo je jedna od posljednjih prigoda da ga se vidi uživo, i to doslovce u procesu realizacije jednog vrlo osobnog rada. U prizemnom prostoru Doma HDLU-a, takozvanoj Bačvi, izložio je četiri uokvirene male fotografije formata kakav se koristi za osobne dokumente, a tijekom trajanja Salona i sam je boravio ondje dovršavajući, pred očima publike, instalaciju koja idejno proizlazi iz tih četiriju fotografija, odnosno značenja koje im je dao. Spomenute fotografije nastale su u Parizu, u nekoj automatiziranoj kabini za fotografiranje u blizini Centra Georges Pompidou u rujnu 1980. Fotografije su tijekom vremena počele blijedjeti, a boje Galetina fotografskog autoportreta nastalog u svrhu službenog legitimiranja polako su se razlijevale na površini papira. Uviđajući tu činjenicu, Galeta je učinio dvije stvari: dodijelio im je status umjetničkoga djela prisvojivši ih kao svoj vlastiti rad, a tom je pak djelu pripisao i tržišnu vrijednost koja matematički raste – po jedan euro svakim danom od okidanja. U skladu s tom idejom, na zidu izložbenog prostora, desno od uokvirenih fotografija umjetnik je ispisivao datume i novčanu vrijednost fotografija od dana njihova nastanka do danas, na putu prema "nestanku".

1 Napomena urednika (H. T.): Galeta je snimio *Pismo* pod dojmom još uvijek depresivnih ukupnih ratnih okolnosti, kao meditativno-ispovjedno obraćanje prijateljima u inozemstvu.

Danas se čini tako simbolički snažno da je prve retke datuma i vrijednosti pisao ležeći na podu, a posljednje visoko uspet na ljestvama, težeći prema nebu. Taj, uvjetno rečeno, performans, zajedno s centralnim izloškom, ali i s otpacima potrošenih olovaka prikupljenima u staklene teglice, zajedno čine cjelinu rada, jednog od posljednjih koje je ovaj umjetnik realizirao. Za fotografije u nestajanju te je godine dobio i Veliku nagradu na Salonu, a onda je i sam nestao. Netko bi trebao izbrojiti i dopisati koliko bi vrijedile danas.

UDK: 791.633-051GALETA, L.

Vanja Obad

Ivan Ladislav Galeta: film – video – fotografija

Sažetak: Radovi Ivana Ladislava Galete često su, ne i isključivo, obilježeni perceptivnom (optičkom) igrom s nesuglasjima, paradoksima, začudnostima. Tekst polazno i kreće od analize izlagačkih, organizacijskih obilježja Galetina rada, kao i njihovih doživljajnih/svjetonazorskih implikacija. Naglasak ponajprije stavlja na stvaralaštvo 1970-ih i 1980-ih, odnosno na filmski, video i fotografski rad (*TV ping-pong*, *Water Pulu 1869 • 1896*, *Strelice* i dr.).

Ključne riječi: Ivan Ladislav Galeta, eksperimentalni film, videoumjetnost, fotografija, strukturalni film, prošireni film

1. Uvodni paradoksi

Kada gledamo film, odvija se naizgled paradoksalna situacija: s jedne strane, prizorna zbivanja djeluju istovjetna stvarnim životnim prizorima (iste su perceptivne punoće), a s druge strane, filmski nam se svijet doima znatno bogatiji zahvaljujući osvijetljenome pravokutniku ograničena izvora zvuka (usp. Turković, 1999: 50; Brooks, 1999: 28).

Ipak, dok gledamo film, ovaj paradoks i nije paradoksalan: naše standardne doživljajne reakcije postignute su pod vrlo nestandardnim uvjetima, pa i kad smo emotivno pristrani i navijački raspoloženi, nitko od nas neće *interventno* reagirati na dvodimenzionalne svjetlosne refleksije/emisije kao što bi to učinio u životnoj prigodi. Odmah ćemo se "rekategorizirati" (filmskom prizoru dati poseban status), i u slučajevima kad nas se uvuče u složenije 3D simulacije: recimo, sjednemo u vlakić/platformu – *Transformersi: Vožnja* (*Transformers: The Ride – 3D*, Thierry Coup, 2011) – i zateknemo se u prizoru koji ne simulira samo *cjelokupno* vizualno polje i optički protok nego nas i trzajima/pokretima, vožnjom, ne drži disociranim od prizorne točke promatranja kao kod nepomičnog položaja u kinu (ako pri svemu tome, naravno, pristanemo na igru da oko sebe ne gledamo suviše lijevo-desno).[1]

No, i u jednom i drugom slučaju riječ je o "specifičnoj" komunikacijskoj izrađevini, a ono što bismo držali paradoksom, zapravo, prihvaćamo prirodno (Turković, 2002: 43).

Mnogi radovi Ivana Ladislava Galete polazno i kreću od gore spomenute fleksibilne mogućnosti registracije: ili filma, videa ili fotografije, ili iluzivne reprodukcije pokreta[2], koji se koriste kao povod, odnosno alat za modeliranje svijeta u kojem se propituju ili narušavaju neke ustaljene svakodnevne samorazumljivosti. Recimo, ako se zateknemo pred serijom fotografija na kojima je centriran prometni znak obveznoga smjera ➔, a pozadina često nakošena (obrnuta), ravnat ćemo se najprije *slikovno* uspostavljenom *koherencijom*, jedinstvenim smjerom znaka, njegovim centriranim položajem i sekvencionalnom dominacijom, a ne standardnom, normalnom/horizontalnom vi-

1 Riječ je o popularnoj simulaciji u zabavnome parku (*Transformers™: The Ride-3D*). Neki su podražaji snažnije stimulirani: osjećaj dubine, pad niz neboder, i sl. Neki od ovih efekta, iako znatno slabijeg intenziteta, pokušavaju se ostvariti i u suvremenom IMAX-u (kakav je nedavno otvoren i kod nas, a godina je 2014).

2 Na što Galeta često i podsjeća, odnosno s čime često i polemizira.

zurom – koju bismo prema prizornoj pozadini vjerojatno zauzeli u našem pretpostavljenom odnošenju prema svijetu.[3]

U filmu *Water Pulu 1869 • 1896* (1987) Galeta će loptu nepomično *fiksirati* po sredini izreza, gdje će tijekom cijelog filma ostati nepomično (kontinuirano) usidrena, iako je mi, gledajući film, nećemo doživjeti kao konstantno statičan, nepomičan element. Zapravo, bit ćemo suočeni s neprestanim perceptivnim balansiranjem: moći ćemo je doživjeti i kao iznimno pokretan (dinamičan) element prizora, ali i kao onaj koji miruje posred izreza/kadra. Podražajna, prizorna situacija bit će organizirana tako da će je biti moguće vidjeti na više načina. Jasno, Galetini filmski/video (ili fotografski) radovi, nisu tek optičke varke ili trikovi koji bi provocirali kontradiktorne, dvojbene situacije poigravajući se s pretpostavkama naše percepcije. Polazno, ako i kreće provociranjem slične situacije, i želi nas navesti da se trenutačno udaljimo od linearne usmjerenosti, npr. ovoga teksta ako nas se smjesti pred sljedeći znakovni smjer ←←← (usp. efekt kod Graham, 2008: 11), njegova funkcija nikada neće biti samosvrhovita. Galetini su postupci uvijek vođeni dubljim svjetonazorskim usmjerenjem (Turković, 2014), onim koji od nesuglasja i neprihvatljivosti sustavno "modelira" svijet – svijet u kojem ne nedostaje misticizma (i mistifikacije), ali ni humora – koji se sam nastoji učiniti pravilan, konzistentan (poput svjetova Magrittea ili Eschera).

Kada govorimo o Galetinu radu, nemoguće je zaobići njegovu doživljajnu (optičku) intrigantnost, gdje se prizorna (podražajna) situacija često i konstruira od polaznih kontradiktornosti, a tu se i krije namjera mojeg teksta: opisati izlagačke, organizacijske elemente kojima Galeta konstruira svoje radove, a kojih je funkcija rekonstruiranje uvjeta za prebacivanje u "drugu stvarnost" (Turković, 2014), i povratno otvaranje višeznačnog interpretacijskog puta gdje se isprepliću Joyce i Sharits, Szpakowski i Duchamp, Kubelka i Da Vinci. Pokušat ću to učiniti ponajprije na njegovu filmskom/video i fotografskom radu iz razdoblja 1970-ih i 1980-ih koji se, kao i većina drugih radova, međusobno isprepleću i nadopunjuju: bez obzira na to kreće li od objekata, videa, fotografije, zvučnih projekata ili predavačkih performansa.[4]

2. Ping-pong

Neki od stalnih, popratnih epiteta koji se vežu uz Galetin rad su: "začudnost", "paradoks", "metafizičnost" (usp. Turković, 1979: 18, Krivak 2006), ali, jednako tako, i "preciznost", "egzaktnost", "matamatička dosljednost" (usp. Turković, 1979: 15, Beke, 1989; Sarjanović, 2010, Krivak 2006).

Spomenute se opisne tvrdnje mogu dobro testirati na televizijskom, videoradu *TV ping-pongu* (1975–78). U prvim dvama orijentacijskim kadrovima rada ne događa se ništa osobito: dvojica igrača igraju stolni tenis. Promatramo ih najprije u srednjem planu, zatim (zavjesom) "skačemo" na novu promatračku poziciju, iz koje ih zatječemo longitudinalno, odnosno po dubini. Naznake prizor-

3 Konkretnim karakteristikama ovoga rada, koji ravnaju doživljajem, vratit ću se kasnije, u trećem dijelu.

4 Galeta se svojim prvim, amaterskim filmom *Metanoia* (1969) javio u doba kad eksperimentalni filmskih pokret (antifilm) polako jenjava, a kulminira tzv. nova umjetnička praksa u aktivnostima mlađe generacije, ponajprije vizualnih umjetnika, koji 1970-ih afirmiraju video (Sanja Iveković, Dalibor Martinis, Goran Trbuljak i dr.) oslanjajući se na iskustvo konceptualne umjetnosti, performansa, interdisciplinarnosti (Susovski, 1999: 6). Galeta se i sam aktivno uključuje kao stvaratelj – zvučnih instalacija, videa, filma, fotografije – ali i kao aktivni promotor, voditelj MM centra u Zagrebu (Turković, 2013: 81–97).

TV Ping-pong (1975–1978), perpendikularno obrtanje kamere

nog *ambijenta* su prisutne, tu se nalaze *igrači*, i odvija neko prizorno *zbivanje* (igra lopticom koja se prebacuju s jedne strane stola na drugu). Sljedeći kadrovi nešto su znakovitiji.[5] Galeta se počinje slobodnije igrati s *položajem točke promatranja*, odnosno ispituje (postavlja hipotezu) što bi se dogodilo ako bismo dvije različite točke promatranja spomenutoga zbivanja smjestili u jedan kadar, ili ako bismo postupno narušavali kutove pod kojima pratimo igru[6] (usp. Turković, 1978). Pritom on zaista koristi postulate znanstvenog istraživanja: istražuje relevantne varijable, njihove kombinacije i međuovisnosti, a sve to u vrlo pozorno osmišljenim, planski koncipiranim uvjetima.

Što se događa, najbolje je pogledati na nekoliko konkretnih kadrova. U četvrtome kadru igrači su sučeljeni u razdvojenim ekranima, no, iako je ovdje sasvim vidljivo razbijen prostorni kontinuitet stola,[7] neki indikatori, poput ambijentalne cjelovitosti, sačuvani su konstantnom tamnom pozadinom kadra (ibid.), kao što je sačuvan i kontinuitet zbivanja/akcije sinkronim prizornim zvukom (udarac loptice o reket). U sljedećem kadru ide još korak dalje: obojicu igrača zatječemo s iste strane stola, kao u igri parova, i da povremeno ne dolazi do njihova blagog preklapanja dvostrukom ekspozicijom, gotovo da ne bi bilo ni jedne naznake postojanja dviju različitih točaka promatranja. Situacija jest apsurdna, ali izvedbeno nije nemoguća. Kao i u prethodnim kadrovima i ovdje se zadržava vremenski kontinuitet zbivanja, neki konstitutivni (identifikacijski) aspekti prizora postojano su čuvani, dok su drugi jednako postojano narušavani (usp. Turković, 2012: 105–119).[8]

Slično je i sa sljedećim kadrovima. U jednom trenutku ekran je razdijeljen po sredini tako da jednu polovicu stola i jednog igrača promatramo longitudinalno, po dubini, dok drugu polovicu i drugoga igrača promatramo iz profila, čime i loptica "zakrivljeno" putuje kroz prostor da bi "stigla" do igrača. Fizički je kontinuitet stola također razdijeljen: polovicu stola/igrača gledamo frontalno (lijevi), a drugu polovicu po dubini (desni igrač). U kadrovima gdje nema spajanja dvije točke promatranja (serija 6–17) dolazi do netipičnog, *perpendikularnog* obrtanja pogleda kamere. Konkretno, igra se promatra uz smjenu kadrova u kojima i jednog i drugog igrača – u trenutku kad dobije lopticu – promatramo okrenutog leđima, pri

5 Treći u tome već vidljivo odudara: vidimo dva monitora smještena jedan pokraj drugoga, a na svakom jednog igrača, uz svoju polovicu stola (lijevi na desnom monitoru, a desni na lijevom monitoru) tako da se čini kao da svaki lopticu ispucava izvan ekrana (Turković, 1978).

6 Standardno, u ovakvoj situaciji, snimanje s dvjema kamerama podrazumijeva komplementarne kutove, s iste strane stola, i trenutačno preuzimanje akcije.

7 Galeta ga pažljivo veže tako da ga u kadru, ipak, nastoji učiniti fizikalno kontinuiranim.

8 Pri tome, naravno, nije riječ o pravom znanstvenom istraživanju, jer se ne cilja na uspostavljanje nekih općih (algoritamskih) zakonitosti, već se ravna osobnim sklonostima (Turković, 1979: 14). To je moguće studijskim snimanjem.

čemu se stvara osjećaj kao da se smjenjuju na istoj strani stola.[9]

Svi ovi postupci, naravno, stvaraju polazno nemoguće i apsurdne odnose među igračima, neuobičajene za standardno raskadriranje ovakva ili sličnih prizora. Iako igre s točkom promatranja nisu bile neuobičajene za proširene filmske i videoinstalacije, Galetina specifičnost upravo su ove kondenzirane "multivizurnosti". Paradoks se možda i krije u tome što ovaj postupak ne stvara promatračku frustraciju – kao kad bi nam netko ciljano prikrio neki važan element, do kojeg nam je posebno promatrački stalo – nego osjećaj blage destabilizacije koja nas čini tek pojačano orijentacijski budnima. Naime, konkretna "operacija" koju izvodimo je ta da smo prisiljeni, pri svakom prijelazu (svakoj novoj varijaciji), iznova se "reorganizirati", opet utvrditi svoj promatrački položaj unutar prizora, ravnajući se prema dostupnim indikatorima (konstantno prisutnima) i temeljnom (orijentacijskom) kadru, kojiput brzinom jednakom izmjeni ping-pong loptice. Svaki prijelaz novi je "orijentacijski" izazov, i poremećaj "ravnoteže". Pri svakom novom položaju točke promatranja nanovo utvrđujemo svoj promatrački položaj, samo što se otklonom od standarda (koji prijelaze nastoji učiniti nevidljivima) i mi ponovljeno dovodimo pred novu zagonetku i otkrivački zadatak.[10]

Ako bismo vizualnu percepciju, pojednostavnjeno rečeno, definirali kao proces interpretacije i organizacije vizualnih informacija, onda su i operacije koje izvodimo kod *TV ping-ponga* slične onima koje se odvijaju kod svakodnevnog opažanja pri *novim situacijama*, a koje u pitanje dovode neke ranije stvorene hipoteze (usp. Peterson, 1994: 13–17, Brooks, 1999: 29–31, Bordwell, 2013: 43–46). U pravilu smo uvijek spremni snalaziti se pod nestandardnim uvjetima, ili barem pokušati uvesti koherenciju među primljenim informacijama. Osjećaj koji film stvara istraživanjem ovakva modaliteta i jest izbačenost iz uobičajene "gravitacije", pri čemu *ping-pong* dobro stoji kao metafora: promatrački položaji izmjenjuju se poput loptica, na koje, kao i sami igrači, moramo brzo reagirati.

TV ping-pong je po mnogočemu znakovit Galetin rad. Osim spomenutih metodoloških pretpostavki[11] koje zaista postuliraju neke od elemenata znanstvenog istraživanja (koje će slično duplicirati i u drugim radovima), očito je kako Galeta ne samo da cilja na postizanje posebne, pomaknute situacije – one koja problematizira već stvorene hipoteze, pretpostavke kojima operiramo u našem uobičajenom snalaženju na filmu i u svijetu – nego i na stvaranje uvjeta (indikatora) kojima omogućuje traganje za "drugim poretkom", onim iza ovoga dnevno vidljivoga (Turković, 2014). Da bi to postigao, koristi se preciznom tehničkom izvedbom rekonstruirajući uvjete za "prebacivanje" (ibid.), i svježije sagledavanje uhodane svakodnevice.

Ovo psihološko istraživanje percepcije, posljedično, može dati zanimljive rezultate: ono zaista može osnažiti ili pojačati svijest o našim standardnim očekivanjima koja imamo pri unutarscenskim montažnim prijelazima, odnosno njihovoj kognitivnoj utemeljenosti, ali to Galeti nije bio primarni cilj. Naime, ovakva izlagačka rješenja – kojima smo namjerno *destabilizirani* pri svakom novom prijelazu, i kojima Galeta pronalazi funkcionalan sustav za polazne "kontradiktornosti" – vođena su, prije

9 Galeta se i vraća na temeljni orijentacijski kadar u jednom trenutku, naprosto kao na još jednu od varijacija.

10 To zapravo činimo kod svakog filma, samo što je ovdje riječ o namjerno odabranim specifičnostima.

11 Analizira relevantne varijable, moguće kombinacije i međuovisnosti, njihove posljedične efekte, spoznaje (Turković, 1979: 14).

TV ping-pong

svega, metafizičkom, svjetonazorskom zaokupljenošću (usp. Turković, 1979: 18).

Samim time, ako bismo se u nekoj životno-orijentacijskoj prigodi susreli sa sličnom, ambivalentnom situacijom, onda bismo na nju morali i praktično reagirati: akcijski reducirati potencijalnu nekoherentnost, što i činimo pri snalaženju kod *TV ping-ponga* (usp. Oliver, 2008: 1). Naravno, temeljna razlika je u tome što film prepoznajemo kao specifičnu izrađevinu u kojoj se i mogu planski stilizirati (uobličiti) takve situacije, pa prema njima i zauzimao drugačije stajalište. Tako i Galeta film koristi kao mogućnost specijalističkog modeliranja onih situacija koje služe inicijaciji za njegov svijet, za iskustva koja do tada nismo imali i koja nastoji potaknuti. Pritom je nedvojbeno vođen jasnim religijsko-mističkim nadahnućem, neskriveno vidljivim i u njegov, već spomenutom, prvom amaterskom filmu *Metanoia*. Ipak, *Metanoia* je ponajprije kratki, alegorijski, poetsko-igrani film, u kojem lik komunicira neka temeljna stanja (svojim djelovanjem ili nedjelovanjem),[12] dok nam je kod *ping-ponga* sasvim irelevantno što osjećaju igrači.[13] Galeta se poslije više neće baviti sličnim radom, niti

12 Konkretno, film i jest neka vrsta životnoga kruga. Glavni lik nikada ne vadi ruke iz džepova, ali se vodi prstom koji usmjeravaju prolaznici. Na kraju njegova putanja, ili životni ciklus, završava na groblju, u grobu, gdje se i njegov prst spaja u jednoj točki, s onostranošću, s rukom Michelangelova *Stvaranja Adama*.

13 Ovu karakteristiku naglašava i Adams P. Sitney klasificirajući američki eksperimentalni film. U tzv. *trance* filmovima upravo "junaci"/likovi služe kao medijatori (komunikatori) određenih stanja (recimo Maya Deren, Sidney Peterson, Kenneth Anger, rani Brakhage), zatim će slijediti *lirski* filmovi u kojima više ne nailazimo na "junake", već na autorsku prisutnost,

će se vraćati na slične poetske filmove kakvima je u nas započinjao eksperimentalni film (kao Pansinijevi *Brodovi ne pristaju*, 1955, Martinčevi *Suncokreti*, 1961, i dr.). *Metanoia* je tek polazna artikulacija onoga što će svjetonazorski obilježavati njegove radove, iako u organizacijski drugačijem algoritamskom obliku.

3. *Strelice*

Sličnu metodološku orijentaciju Galeta će 1970-ih iskušati i na drugim radovima (objekti –instalacije, zvučni projekti, fotografije, i dr.).

Polazno televizijski[14] *TV ping-pong* naglasio je spomenutu mogućnost fleksibilne registracije i specijalističke kombinacije realno nemogućih/kontradiktornih situacija. To će Galeta iskoristiti, primjerice i u videoradu *Media Game 1* (1978) koji daje pomalo obrnutu perspektivu od one iz *TV ping-ponga*. Razdijeljeni ekran poslužit će mu da "usuglasi" dvije polovice *osobnog krupnog plana* i starta nemoguću igru očima: jedno oko leti gore, dok se drugo spušta dolje, jedno oko trepće, a drugo miruje, u jednom trenutku i njegova ruka prolazi polovicom ekrana. U kontekstu ovih "nesuglasja" je posebno zanimljiva kombinatorika njegova fotografskog rada, kojega se efekt proizvodi tek naknadno, instalacijskom (sekvencijalnom) kombinatorikom.

Ako se nađemo pred sekvencijalnom fotografijom, koju je Galeta nazvao *Strelice* (1978), igra će se temeljiti upravo na zanimljivo osmišljenom nesuglasju. Prometni znak obveznog smjera ➔ svojim položajem u središtu izreza, odnosno svojom cjelovitošću, "definiranošću" rubova (usp. Stockwell, 2002: 15) kao i vidljivom sekvencijalnom dominacijom zauzet će *interesnu prednost* (orijentir), u čemu nema ništa problematičnog. "Problematično" je možda to što je riječ o zatjecajnoj fotografiji, na kojoj Galeta instalacijski "intervenira" tako da se ravna isključivo prema tom jedinstvenome smjeru znaka, pa dolazi do nesuglasja s pozadinom (ali ih mi svejedno držimo koherentnim). Prizorni ambijent okreće se koso/naglavačke, ili je tek povremeno u tzv. normalnoj vizuri, vodoravno usmjerenog pogleda (koji bismo, vjerojatno, standardno zauzeli prema prizoru).

Uspostavljanje ovakvih parametara, gdje dolazi do disbalansa između perceptivno jasnog orijentira nametnutog spomenutim elementima (ibid.) i pozadine (koju želimo podrediti "odgovarajućoj" vizuri), nije jedina opažajno važna stvar koja ovaj fotografski niz čini "začudno dvojbenim". Naime, u sekvencijalnom nizu jedino što je organizacijski *koherentno* upravo je smjer ➔ prometnoga znaka, dok je pozadina (periferija) uglavnom krajnje nekonzistentna, izmještena pod različitim kutovima. Time i dolazi do svojevrsnog paradoksa: savršen *red* prizorne/slikovne *koherencije* fotografskoga niza gotovo smo spremni podrediti standardnom/životnom promatračkom položaju.[15] Zapravo, ako se krenemo ravnati prema pozadini i položaju koji bismo promatrački standardno zauzeli – odmah slijedi povratak – jer se počinje narušavati prethodno uspostavljen slikovni red.[16]

personificiranost, koju prepoznajemo u radu s kamerom, vožnjama, montaži, stilskim elementima kojima se osoba snima/promatra i odnosi prema prizorima (usp. Sitney, 2002: 160). Stiney u tome vidi i ishodište strukturalnoga filma.

14 Primarno zbog iskušavanja tadašnje televizijske tehnologije: studijskog snimanju s dvjema kamerama, spajanja dviju slika na istom monitoru uz pomoć razdijeljenog ekrana, mogućnosti istodobne montaže i istodobnog očitavanja rezultata na monitoru (Turković, 1978). Također, zbog naglaska na snimanju "uživo".

15 To i ne mora biti jedini izbor pod koji bismo mogli promatrati prizor, iako ga u životnom iskustvu nikada ne bismo mogli vidjeti nakrivljeno (koso).

16 Ovdje je riječ o seriji zatjecajnih fotografija na kojima Galeta ne radi izravne intervencije – kao što to čini u nekim drugim radovima – već se

Rezultat je ponovno začudna *nepomirenost* prizornih elemenata kod njihove sekvencijalne organizacije, ali koja i jest moguća izazivanjem naše prirodne sklonosti za uspostavom reda (usp. Gombrich, 1994: 110), u ovom slučaju na dvjema *neusuglašene* razinama na kojima jedna podriva drugu, ovisno o tome s koje joj se strane prilazi (figure/pozadine). Ovakva vrsta (pojačane) distribucije naše pozornosti, s nepomirenim i ambivalentnim prizorima, jasno je ciljana: riječ je o smišljenoj izrađevini koja nas povratno i tjera na osvježeno gledanje, "reviziju" mehanizama naše percepcija svijeta (Turković, 2014), otvarajući prostor za neuobičajene aspekte iskustva.[17] To se ponavlja i u drugim fotografskim radovima, polazno sličnoga metodološkog pristupa, primjerice u seriji *Okomice* (1978), ali i na fotografiji *Nagib* (1978), gdje se točka promatranja također ravna prema prometnome znaku, odnosno nagibu od 12%.[18] Pritom, kao i u *TV ping-pongu*, Galeta nastoji "otvoriti" nova iskustva (Galeta, u Marjanić, 2012: 30)[19] sustavno ispitujući pojedine postupke, ali uvijek kreće od (polazno) svakodnevne situacije.

Ova je igra perceptivnih neusuglašenosti (paradoksa) specifična i u kontekstu tzv. nove umjetničke prakse. Galeta "mijenja" karakteristike uobičajenih prizora, ili predmeta, ali to je preuređivanje ciljani postupak, usmjeren na perceptivno-kognitivne rutine, u funkciji stvaranja i poticanja novih, neiskušanih obrazaca reakcija (usp. Turković, 2012: 66).

Naravno, ovdje nije riječ o znanstvenom istraživanju, već o umjetničkom istraživanju koje je primarno individualizirano, i svjedoči personalnost, djelatni stil, nazor na svijet (Turković, 1979: 19). No, kako znanstvene teorije i jesu plod *informirane* imaginacije (Wilson, 2010: 61) koje posežu izvan svojeg dometa kako bi predvidjele postojanje prethodno nepoznatih fenomena, tako i Galeta poseže za neiskušanim postupcima, novim pogledom, dajući zamah radoznalosti (kojoj zahvaljujemo spoznajna iznenađenja) i stvarajući uvjete uz pomoć kojih svakodnevicu možemo sagledati iz nesvakidašnjih točka gledišta, i otkriti "drugu stvarnost" (Turković, 1979: 18).

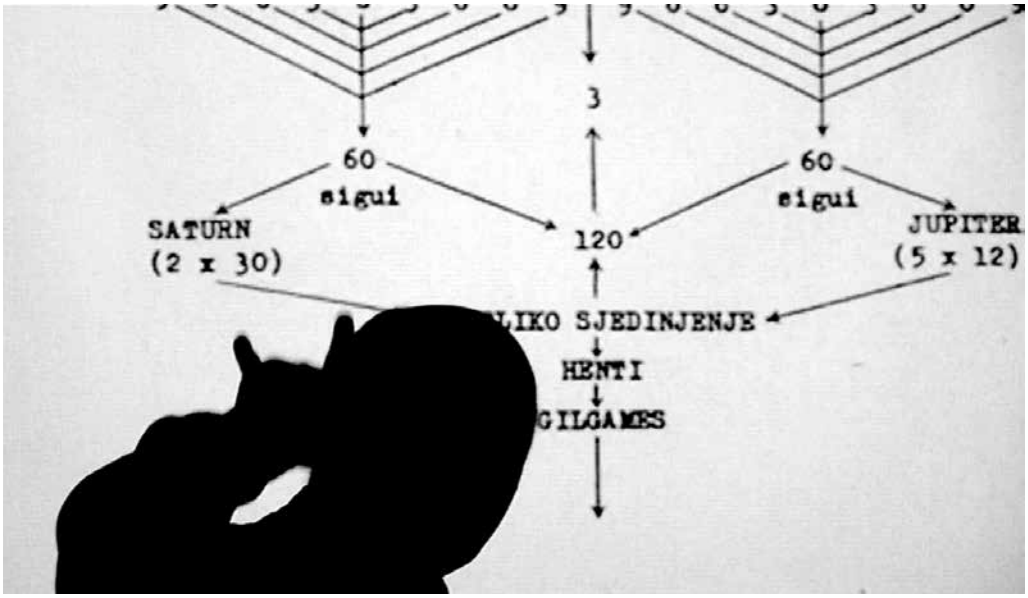
Primjer ovakve sustavne analize mogućih varijabli svakako je film *Wal(l)zen* (1989), nastao kao varijanta ranijega filma *Naprijed-natrag: klavir* (1977). Galeta polazi od određenja filma kao vremenski usmjerena slijeda razabirljivih stanja (Turković, 1979: 14), ali kao i u *TV ping-pongu* remeti naše konvencije o smjeru tijeka vremena, i to ne slučajno, upravo na izvedbi (Freda Došeka) Chopinova klavirskoga valcera (op. 64, br. 2). Sama definicija glazbe nerijetko uključuje pojam vremena (usp. Paulus, 2010: 79), a Galeta upravo hipotetički polazi od razmještaja *vremenske dimenzije*, odnosno od intervencija u redoslijed prikazanoga tijeka zbivanja. Realno zbivanje tek je jedna od mogućih varijabli. Možemo se vratiti unazad, ubrzati zbivanje, ili samu izvedbu snimati unatraške. Isto kao što u fizikalnoj jednadžbi možemo "označiti" stanje nekog sustava u budućnosti i tada to upotrijebiti kako bismo izračunali kakav je sustav morao biti u prošlosti. Odnosno, kako navodi Roger Penrose (2004: 335), ako

intervencija svodi na njihovu izložbenu, sekvencijalnu organizaciju/obrtanje.

17 Nešto slično moglo bi se reći i za op-art (radove Bridget Riley, Victora Vasarleya), ali i Magrittea, ili Eschera (koji posuđuje Penroseov, odnosno Reutersvärdov trokut). Julian Oliver ih čak naziva "interaktivnima" (Oliver, 2008: 5).

18 U drugim radovima također, bez obzira na to je li riječ o poremećenim satnim mehanizmima ili objektima, kao što je primjerice *Šah* (1977—79) — pet različitih šahovskih garnitura: reljefni, perspektivni, romboidni, šah bez polja i onaj s istobojnim figurama — ili o četirima različito spojenim biciklima (*Dvosmjerni bicikl*, 1978—79).

19 Zamislio je i zrcalni klavir, koji je mogao napraviti samo na fotografiji jer bi u stvarnosti bilo preskupo naručiti ga od Yamahe (Marjanić, 2012:30).



Ivan Ladislav Galeta (1000na-mesofshiva, YouTube)

nam je dopušteno promatranje prošlosti kao "uzroka", a budućnosti kao "posljedice", za sustav u normalnom vremenskom smjeru (ka budućnosti), onda je logično primijeniti i pretpostaviti da je podjednako valjan postupak u smjeru prema prošlosti, i očito smatrati budućnost "uzrokom", a prošlost "posljedicom" (ibid.). Galeta sličnu stvar čini s filmom, koji daje *mogućnost* zamišljanja hipotetske, *reverzibilne* situacije gdje koegzistiraju i vremenski obrnuti procesi, iako ne na način *flashbacka*, jer u obzir uzima više varijabli. Naravno, u našem svijetu nikada ne vidimo takvu koegzistenciju, s onim što smatramo normalnim smjerom odvijanja pojava (ibid., 336), ali filmski Galeta može iskušati ishode zamjena "prošlost i budućnost", ili "prije i kasnije".

Osim ranije spomenute metodološke, sustavne analize relevantnih *varijabli* pri izmjenama točke promatranja (ali i koncipiranju objekata), Galeta često preuzima neke poznate (matematičke) koncepte, a zatim ih funkcionalno/kompozicijski pokušava primijeniti na vlastiti rad. Što bi to konkretno značilo? Preuzimanje može biti jednostavno kao kod piramidalnih *palindroma* ili *magičnog kvadrata* (tj. magičnog zbroja ili magične konstante)[20] u radu *Petdvadesetpetšezdesetpet* (1984–87). Preciznije: u kvadratnoj matrici, poput šahovske ploče, brojevi su raspoređeni tako da u horizontalnim recima, vertikalnim stupcima, i na glavnim dijagonalama dobivamo jednaki zbroj brojeva (Galeta, 1987: 225–32). Permutacije nisu nepoznate strukturalnom filmu[21] i Galeta će upravo neke od tih karakteristika kombinatorike, geometrije, simetričnosti (potrage za "savršenim oblikom") višeznačno koristiti u seriji strukturalnih filmova iz 1980-ih, koje

20 Česte u križaljkama i rebusima.

21 Vjerojatno je najpoznatiji klasični film *Zornova Lema* (*Zorn's Lemma*, Hollis Frampton, 1970), u kojem se preuzima teorija skupova, iako se to djelo bavi i jezikom ("učenjem" abecede) i ne izuzima svoju prikazivačku (mimetičku) stranu, tj. (algoritamski) prikaz New Yorka. Također, kombinatorika može biti jednostavna, kao u *fluxusovskom* filmu Georgea Brechta *Ulaz/Izlaz* (*Entrance/Exit*, 1965), ili sadržajno nevidljiva, kao kod filmova Kurta Krena, u kojem se duljina kadra određuje zbrojem duljina dvaju prethodnih kadrova.

predočava i dijagramski. Upravo će ove *metadeskripcije* postati sastavni dio rada i, kao i kod konceptualne umjetnosti, često preuzeti funkciju podupiranja samoga rada (usp. Goldie i Schellkens, 2010).[22] To je posebno sustavno vidljivo u njegovim djelima iz 1980-ih, kada snima seriju strukturalnih filmova kao što su *Wal(l)zen, Water Pulu 1869 • 1896* (1973–1987), *PiRâMídas 1972–1984* (1984) i drugi, nastali u mađarskom studiju Béla Balász.[23]

4. Sjeverna Koreja – Francuska

Water Pulu 1869 • 1896 sadržajno se može učiniti krajnje jednostavnim filmom. Radi se o vaterpolskome meču između Sjeverne Koreje i Francuske, premda podražajno (optički) organiziranom tako da je najmanje riječ o samom zatjecajnom zapisu meča. Ako polazno i krenem od ove optičke, "naivne" razine, kako bi je nazvao László Beke (1989: 2), ponovno smo na terenu Galetine stalne preokupacije: nesuglasja između onoga što znamo i onoga što vidimo.

Lopta kojom se dobacuju igrači Francuske i Sjeverne Koreje u filmu je statično *fiksirana* po sredini izreza/okvira kao konstantno *nepomičan* element filmske slike, ali je mi podražajno ne možemo kontinuirano percipirati kao statičnu, već je doživljavamo kao jednako dinamičan, pokretan element prizora.[24] Tijekom cijelog filma mi perceptivno *balansiramo* između ovih dviju mogućnosti: lopte u pokretu i lopte u mirovanju. Galeta u "optičke" temelje filma ponovno upisuje ono što perceptivno nastoji pomiriti: naše slikovno opažanje (da je lopta centrirana u izrezu) i ono što opažamo sa znanjem o prizornoj situaciji (kretanje lopte po bazenskoj vodi).

Da bi se lopta zadržala u centru izreza, dolazi do vidljivih faznih pomaka između filmskih vrpci,[25] a osjećaj koji se stvara i jest pomicanje granice između prikazanoga prizora (i *off*-prostora) koji kao da klizi izvan zadanog izreza. Budući da znam da je lopta u sredini izreza, stvara se dojam kako se pomiče sam prostor projekcije filma. Pri tome mi, naravno, ne hvatamo uvijek rubove okvira, prizor pred našim očima nama se uvijek čini podjednako oštar, iako se preciznost vida smanjuje na periferiji, bez obzira na to što nas zavarava to što nam se prebacivanjem fokusa pozornosti sve čini oštro (Turković, 2002: 217, usp. kod čitanja Dehaene, 2013: 25–30).

Sve je ovo vizualno dojmljivo dok se gleda sam film, iako je Galeti uvijek bilo jednako važno i ono što je nevidljivo, ili ono što možemo naslutiti.[26] *Water Pulu* i jest temeljen na

22 Galeta za to iznosi i praktičnu stranu: "Moram napomenuti da u ono vrijeme i nije bilo lako dobiti sredstva za realizaciju filma i vrlo je teško bilo raznoraznim sinopsisima i scenarijima 'uvjeriti' komisiju da to djelo zaslužuje biti realizirano (...) Kako primjerice objasniti realizaciju nečega što ni sami ne znate kako će na kraju izgledati? Tako sam si pokušao pripomoći svim mogućim medijskim sredstvima da to nekako objasnim. I odjednom sam shvatio, čekaj, pa ovi rezultati su zapravo autorsko djelo!" (Galeta, u Marjanić, 2012: 30).

23 U kojem je, primjerice, započeo i Béla Tarr, a djelovali su i važni eksperimentalni autori (Gábor Bódy i dr.)

24 Sličnu je fiksaciju na objekt Galeta imao i u drugim radovima, recimo u filmu *Sfaira 1985–1895* (1984) gdje je središnja točka Kožarićevo *Sunce*. Iako se tematski ponovno veže uz neke Galetine stalne preokupacije ovdje je izlagački bliže poetskim filmovima poput *Metanoie*.

25 Pa Beke i govori kako "ponekad imamo osjećaj da se okvir 'trga'" (Beke, 1989 :3).

26 Slično vezivanje, iako s drugačijom funkcijom, dao je i u filmu *Dva vremena u jednom prostoru* (1976–78). Riječ je o kontinuiranom statičnom kadru u kojem jednu scenu/prizor promatramo s identične točke promatranja, tako da ova prostorna/ambijentalna komponenta prizora uvijek ostaje nepromijenjena. Mijenjaju se samo pomaci likova

Water Pulu
1869 • 1896

stvarnoj perceptivnoj varci, zahvaljujući kojoj lutamo između onoga što znamo i onoga što vidimo, a ova igra s temeljnom nestabilnošću, ne samo lopte već i samoga filmskoga prizora (spomenutim "trganjem" izreza), indikativna je za interpretaciju filma.

Naime, ono što se događa na nevidljivoj, ili samo djelomično vidljivoj, razini filma sustavni je *algoritamski* postupak, koji i nije netipičan za strukturalni film, ali kojemu Galeta daje vlastitu specifičnost. Riječ je o sustavu postupaka (planu/strukturi filma) koje Galeta dijagramski opisuje, no koji, naravno, ne predstavljaju objašnjenja rada, niti stoje kao neki opći algoritam, već krajnje personaliziran, individualan umjetnički sustav. Ipak, Galeta ga drži *arbitrarnim* samomu djelu, a od kraja 1970-ih sustavno drži predavačke performanse koji u neku ruku *proširuju* sam filmski rad, iako nije riječ o objašnjenima samoga rada.

Water Pulu je perceptivno dojmljiv zahvaljujući poigravanju s nesuglasjima sličnima onima koja su obilježavala i neke njegove prethodno spomenute radove, ali opažajna strana filma samo je dio onoga što Galeta konceptualno upisuje u svoj rad. Riječ je o upisivanju njegovih stalnih preokupacija koje se sad javljaju u posebnom deskripcijskom kodu: od vidljive geometrijske strukture samoga djela, simetrijske, zrcalne transformacije koordinata, što u neku ruku odgovara i koordinatama, pravilima prikazane igre, odnosno Galetinoj potra-

koji svjedoče o (dvostrukoj) vremenskoj dimenziji, ali pri čemu nije narušena ona ambijentalna, pa nije čudo što se Galeta odlučio upravo za *ready-made* prisvajanje igranoga filma *U kuhinji* (1968), Nikole Stojanovića, snimljenog u jednom crno-bijelom kadru u trajanju od dvanaest minuta (u kojem ne postoje pomaci kamere), jer je htio sačuvati nepomičnost ambijenta, o čemu zapravo govori i sam naslov – dva vremena, ali jedan prostor. Originalno, Galeta ga je prikazivao kao varijantu proširenoga filma, izvedenog dvostrukom projekcijom unutar istog ekrana s vremenskim pomakom od devet sekundi, što je u verziji laboratorijskoga stapanja dviju kopija fiksirano odgodom od 216 sličica.

zi za uspostavljanjem reda, savršenog oblika, gdje je, u maniri metričkog-strukturalnog filma (Petera Kubelke, Tonyja Conrada, Paula Sharitsa i drugih) važna svaka sličica i njihove međusobne koordinate. Konkretno, metrička simetrija se najtočnije može izraziti brojem filmskih sličica. Tako je omjer četiriju dijelova između dvaju zvižduka 2330 : 1440 : 1440 : 2330 sličica, dakle unutar simetrije dolazi do izražaja i princip *zlatnoga reza* (usp. Beke, 1989: 5, Sarjanović, 2010: 69).[27] Sve to je pomalo kriptično, a začudna dojmljivost sadržana je i u neprestanom trostrukom osvjetljenju. Snažna doza metaforičnosti, meditativnosti i filozofičnosti filma iščitava se i na simboličko-kulturološkoj razini (usp. Petzke, 1989: 2), pa se lopta može poistovjetiti sa suncem, a sama podsjeća na impresionističku sliku, dok trajanje filma (devet minuta i deset sekundi) upravo i određuje prvi stavak Debussyjeve impresionističke skladbe *More*.[28] Odtamnjenje i zatamnjenje (možemo usporediti s izlaskom/zalaskom sunca) definirano je kao 6:02:10 a.m. i 6:55:05 p.m., 1869 je godina prve službene vaterpolske utakmice, a 1896 je godina prve olimpijade modernoga doba.[29]

Ipak, nije riječ o nekoj nasumičnoj asocijativnost, ili nekoj vrsti objašnjenja, ni o uobičajenoj citatnosti kakvu susrećemo u filmovima. Galeta među ovim elementima (često ezoterične tradicije, vjere, mitologije, mistike itd.) nastoji potražiti poveznicu i međuodnos. Ovakav sustav u jednu ruku postaje i *prošireni film* obogaćen Galetinim predavačkim performansima.

Ako bismo se sada ponovno prisjetili filma *Wal(l)zen*, i detalja kada ruke koje sviraju klavir povremeno prekida bljeskanje slova (a, n, e, m, i, c), pada na pamet i Duchampov *Anemični film* (*Anemic Cinema*, 1926). Ova analogija može poslužiti za još jednu, opet vezanu uz Duchampa, i njegovu *Kutiju u kovčegu* (*Boîte–en–valise*). Na Galetin *PiRâMídas 1972–1984* se, također, može gledati kao na jednu vrstu osobne duhovne prtljage, ali gdje on ne "upisuje" izravno vlastite radove – kao što ih Duchamp "minijatizira" u svoju torbu – već tom duhovnom prtljagom nastoji uspostaviti analogne veze s ostalim autorima ili filmovima.[30]

5. *PiRâMídas 1972–1984* i zaključak

Konkretno, u filmu *PiRâMídas 1972–1984* riječ je o vožnji prugom, pri čemu se izmjenjuju četiri pozicije iz kojih promatramo prizor. Pri svakoj promjeni točke promatranja dolazi i do "tjelesnog" pomicanja, jer prizor nije sniman u kontinuitetu – kao primjerice Gotovčev *Straight Line* (*Remake*) iz 2006 – iako

27 Također je posebno osmišljena i zvučna komponenta filma, koju opisuje Beke: "Od zvučnih slojeva filma podvodno snimljeni tonski materijal je sve do kraja iste jačine, dok se područje glazbe i žamora plivališta nad vodom do sredine filma postupno smanjuje do granica čujnosti, zatim se ponovo pojačava, sve do zvižduka koji označava kraj utakmice. Na sredini filma nastupa potpuna tišina, kao i u filmu 'PiRaMidas 1972–1984' (duljina tri sličice), u apsolutnoj srednjoj točki pojavljuje se jedno bijelo grčko slovo na crnoj podlozi (1 sličica). Isto tako je po jedna sličica u središnjim točkama svih četvrtina utakmice. Konstrukcija tih mjesta je osobito zanimljiva. Tamo gdje u trajanju jedne sličice zabljesne slovo, iz originalne snimke izvađeno je točno 720, 1440, 1440, 720 sličica (pola minute, odnosno jedna minuta). U trenutku bljeska začuje se glas delfina ('neobičan zvižduk'), a jednu sekundu neposredno prije i poslije njega (u skladu s ponovljenim kopiranjem, pomaknutim za 24 sličice) po jedan sinkroni znak." (Beke, 1989: 5–6)

28 Opravdanost metafore podupiru imena kojima Galeta posvećuje film: Vincent i Tivadar, to jest Van Gogh i Csontvary (Beke, 1989: 4).

29 U naslovu filma je tibetanska riječ "pulu" koja označava loptu.

30 Galeta na kraju kataloga (plana) za film navodi literaturu, samo što ona nije nešto što se upisuje u film, ona je "prtljaga", ono što ga stalno okupira, kao što uostalom bilo koji film veže na nešto prethodno.

PiRâMídas
1972-1984

ga vezivanjem uz tračnice i možemo doživjeti kao kontinuiranu vožnju. Ovaj postupak Galeta ne provodi dosljedno, nego varira broj sličica kako se bliži središtu (središnjoj točki filma). Broj sličica postupno se smanjuje što ritmički postaje osjetnije, a zatim, kad vožnjom dolazi do sredine, zrcalno se vraća unazad, sve do odjavne špice, koju i samu vidimo zrcalno izokrenutu. Uvjetno rečeno, mi više ne znamo gdje je kraj ili početak filma (kažem uvjetno, jer mi u tom trenutku vjerojatno, ipak, napuštamo projekciju, odlazimo iz dvorane, gasimo YouTube,[31] i sl.), ali ta činjenica povratno i nije neznačajna. Galeta se ponovno određuje prema *linearnosti* filma koji – kao i u njegovoj metadeskripciji – sad možemo doživjeti kao kontinuiranu zavojnicu, poput Möbiusove vrpce, isprepletenu onim što filmski možda i ne vidimo, ali kojega se cjelovitost može sagledati iz različitih, vremenski neodređenih strana.

Možemo ustvrditi kako je film snimam ukupno devet minuta, što je jasno i naznačeno na samom početku filma, točnije od 11:34:00 do 11:39:00. Riječ je o proljetnom ekvinociju koji se odvija 20. ožujka i označava prijelaz iz zime u proljeće (iako je film sniman 30. travnja). Ipak, njegova priprema trajala je punih dvanaest godina (otuda u naslovu 1972–1984). Snimano je s prosječne ljudske visine, u središnjoj točki slike nalazi se točka nestajanja (Peternak, 2008: 1).

Ipak, ono što smo u stanju prvo opaziti jest njegova *strukturalna organizacija*, koju metodološki jasno provodi, pa se ovaj film i drži strukturalnim, najbliže spomenutom metričkom-strukturalnom filmu. Galeta film ponovno organizira na razini sličice, iako je za razliku od *Water Pulua*, ali i nekih ranije spomenutih radova, ponajprije konceptualno "složeniji", i ovdje *prikazivačka* strana postaje sekundarna.[32] Također, na *PiRâMídas 1972–1984* može

31 Što je tek informativan način gledanja metričkog-strukturalnog filma.

32 To nije uvijek slučaj sa strukturalnim filmom. Eksperimentalnom filmu se često htjela "oduzeti",

se gledati i kao na apstraktni film, posebice blizak britanskoj školi strukturalnog filma (na internetu se može pronaći i Galetina nakošena fotografija Wiliama Rabana).

U samoj metadeskripciji Galeta navodi elemente koje je ugradio u film, ali to, kao i kod *Water Pulua,* nije objašnjenje, već vrsta umjetničkog sustava sklopljenog od više međusobno analogno isprepletenih filmskih, osobnih, svjetonazorskih preokupacija. U ovom konkretnom slučaju Galeta i isprobava jednu analogiju koju primjenjuje na film. Crtež Waclawa Karola Szpazowskog (na koji se i poziva kao inicijalnu točku filma) odlikuje ritam/simetrija, postignuta u apstraktnom obliku neprekinutim ortogonalnim linijama – bez početka i kraja – koje svoje pozicije izmjenjuju kao i Galeta položaj kamere. Uz to, možda nije manje važno kako je Szpazowski veliki dio života proveo putujući vlakovima. No, ono što Galetu fascinira, a što se na sličan način reflektira i u nekim drugim metričkim, eksperimentalnim filmovima, jest potraga za nekim univerzalnim obrascima koji se konkretno i javljaju kod dekoracije i pokušaj njihove primjene na drugačiji sustav (ili u ovom slučaju na 35-milimetarski film). Ovdje je ponovno vođen mističnom pretpostavkom o otkrivanju začudnih odnosa među stvarima koje se ponavljaju, i koje prepoznaje u različitim oblicima: među ostalim i onome labirinta koji može stajati kao jedna vrsta metafore.

Ako se poslužim tom metaforom labirinta, koji Galeta navodi u deskripciji samoga filmskog rada, a koji predstavlja jedan od Szpakowskijevih apstraktnih modela, onda i u Galetinu radu s vremenom otkrivamo da labirint ima neobičnosti koje njegovo potpuno savladavanje čine "nemogućim": nikada ga ne možemo u potpunosti mapirati, iako u lutanju neprestano otkrivamo nove indikacije koje samo šire mrežu objašnjenja. Galeta i sam svoje sustave ostavlja otvorenima, a nas u njih tek poziva. Naravno, sve ovo ne treba doslovno shvatiti. Galeta od 1979. svoj rad sustavno predstavlja u *performativnom* obliku predavanja, gdje i sam preuzima ulogu vlastita tumača, inicijatora, gdje, poput Beuysa, inicira u tajno znanje, skriveno, ali za koje trebamo samo snažnije gledati.[33] Međutim, i ovdje smo u jednoj vrsti nedoumice između naglašene performativnosti samoga čina, njegove neprohodnosti, apstrakcije, imaginacije, i njegove konkretnosti, odnosno egzaktnosti.

Ili, još jednom metaforom, onom fraktala (koja je Galeti očito bila važna) a koje je moguće beskonačno uvećavati, a da se pri svakom novom povećanju vide neki detalji koji prije povećanja nisu bili vidljivi, i da količina novih detalja uvijek bude otprilike jednaka.[34]

umanjiti važnost prikazivačke strane, donekle i pod "terorom" radikalnog antiiluzionizma, iako su neki eksperimentalni filmovi posebno potencirali prikazivanje, primjerice neki opservacijski *real-time* filmovi u jednom kadru poput *Linije magle* (*The Fog Line*, Larry Gottheim, 1970), a u nas npr. tandem Beban-Horvatić (koji ne čine ništa drugo odabirom prizora nego što to čini bilo koja slika i traže posebnu posvećenost, dugotrajnu pozornost, otkrivanje nijansi) i dr.

33 Ono što Galeti upravo i omogućuju igre s pojačanom percepcijom kad "preobražava" svakodnevicu.

34 Ova analogija primarno se tiče interpretacija Galetina rada, no nije slučajna i kao analogija sa suvremenom fraktalnom umjetnošću koja je spoj znanosti, matematike i umjetnosti (matematičke formule ili skupovi pravila upotrijebljenih za stvaranje raznolikosti i nepredvidivih, pretežno apstraktnih, uzoraka). Recimo, radovi Jocka Coopera (usp. na primjer, Pickover, 2012: 216). Galeta u svojoj literaturi navodi Jamesa Whitneya, pionira računalne animacije, čiji se apstraktni film *Lapis* (1966) temelji na kombinatorici elemenata (simetrije, permutacije) koje i Galeta koristi u svom radu.

Ako bismo se sad vratili na Galetin prvi filmski rad *Metanoju*, u kojem je bilo naznačeno njegovo temeljno nadahnuće, pa se prisjetili *TV ping-ponga*, *Strelica*, i svih onih dvojbenosti, začudnosti, varijabli, krivih tragova, objašnjenja i doživljajnih poticaja, možemo zaista zaključiti kako je riječ o jednom temeljito izgrađenom sustavu iza kojeg stoji konstantno svjetonazorsko usmjerenje.

Iako nas Galetini radovi interpretacijski mogu odvući u neslućene daljine, što i sam Galeta posebno provocira (posebno u objašnjenima, planskoj pripremi, gdje korelaciju traži i na razini citata i postupaka koje istražuje), većina njih u temelju kreće upravo sustavnim ispitivanjem, odnosno konstrukcijom onih kontradiktornosti/nesuglasja koja ne mogu postojati u ovom stvarnom svijetu, ali se mogu audiovizualno ispitivati optičkom fleksibilnošću reprodukcije. U konačnici, sagledamo li sve to spontanije možda se nije loše pozvati na Galetin česti komentar vlastita rada, odnosno, na njegovu rado korištenu sintagmu kako svojim radovima uvijek nastoji "uznemiriti dušu".

Literatura

Beke, László, 1989, "Ivan Ladislav Galeta: Water Pulu: 1869 1896", *Filmska kultura*, br. 176/177, str. 26–35, <ilgaleta.alu.hr/TXT/Water%20Pulu%20HRV.doc>, posjet 19. veljače 2014

Belina, Mirna i Kožul, Katarina (ur.), 2009, *Prošireni film*, Zagreb: 25FPS

Brooks, Virginia, "Film, percepcija, i kognitivna psihologija", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 5, br. 19–20, str. 26–37.

Carroll, Noël, 2001, "Prema teoriji montaže", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 7, br. 25, str. 3–12.

Dehaene, Stanislas, 2013, *Čitanje u mozgu: znanost i evolucija ljudskog izuma*, Zagreb: Algoritam

Galeta, Ivan Ladislav, 1987, "Petdvadesetpetšezdesetpet (1984–1987)", *Quorum*, br. 12, str. 225–232.

Goldie, Peter i Schellekens, Elisabeth, 2010, *Who's Afraid of Conceptual Art?*, London i New York: Routledge

Gombrich, Erns, 1994, *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*, London: Phaidon

Graham, Lisa, 2008, "Gestalt Theory in Interactive Media Design", *Journal of Humanities & Social Sciences*, god. 2, br. 1, <http://www.scientificjournals.org/journals2008/articles/1288.pdf>, posjet 11. veljače 2014.

Halper, Fred, "Construals: Perceptual Occlusion in the Work of Rene Magritte" <http://visionlab.harvard.edu/Members/Fred/reprints/pdf's/construal.pdf>, posjet 10. veljače 2014.

Hamlyn, Nicky, *Film Art Phenomena*, London: British Film Institute

Hogan, C. Patrick, 2003, *Cognitive Science, Litarature, and the Arts*, New York & London: Routledge

Jurlij, Igor, 2011, "Pravi umjetnik svjestan je svoje osobne odgovornosti", intervju, *Zarez*, god. 13, br. 319, str. 17–20 .

Kahneman, Daniel, 2011, *Misliti brzo i sporo*, Zagreb: Mozaik knjiga

Krivak, Marijan, 2005, "Galetin dijalog s vlastitim filmovima", *Zapis*, br. 53, <http://www.hfs.hr/nakladnistvo_zapis_detail.aspx?sif_clanci=1113#.UzFgJSgdVTs>, posjet 20. veljače 2014.

Matičević, Davor (ur.), 1979, *Ivan Ladislav Galeta: projekti, izvedbe, realizacije*, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti

Matičević, Davor, 2011, *Suvremena umjetnička praksa*, Zagreb: Durieux, Muzej suvremene umjetnosti, Hrvatska sekcija AICA

Meigh–Andrews, Chris, 2006, *A History of Video Art: The Development of Form and Funcition*, Oxford i New York: Berg

Oliver, Julian, 2008, "Perceptual Play: Optical Illusion Art as Radical Interface", <http://julianoliver.com/output/static/papers/Oliver_Optical-Illusion-Art-as-Radical-Interface.pdf>

Paulus, Irena, 2010, "Tišina kao dimenzija vremena u filmskoj glazbi", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 16, br. 64, str. 78–85.

Penrose, Roger, 2004, *Carev novi um: razmišljanja o računalima, razumu i zakonima fizike*, Zagreb: Izvori
Peterson, James, 1994, *Dreams of Chaos, Visions of Order: Understanding the American Avant-garde Cinema*, Detroit: Wayne State University Press
Petzke, Ingo, 1989, "Film kao tajna znanost", <http://issuu.com/ladislav/docs/ingo_petzke_water_pulu_1869_1896_d/1>, posjet 20. veljače 2014.
Pickover, A. Clifford, 2012, *Strast za matematikom*, Zagreb: Izvori
Sarjanović, Petar, 2010, "Od teorije prema umjetnosti i natrag: štoperica u ruci Ivana Ladislava Galete", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 16, br. 64, str. 63–71.
Sitney, Paul Adams, 2002, *Visionary Film. The American Avant-Garde 1943–2000*, Oxford University Press
Stockwell, Peter, 2002, *Cognitive Poetics: An introduction*, London i New York: Routledge
Stojanović, Dušan (ur.), 1987, *Eksperiment i avangarda*, Beograd: Institut za film
Susovski, Marijan, 1999, "Razvoj videoumjetnosti u Hrvatskoj", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 5, br. 18, str. 3–12.
Turković, Hrvoje, 1978, "Ivan Ladislav Galeta, Ping-Pong", Graz: AVZ Books 2 – Media Art, <http://blog.alu.hr/?page_id=126>, posjet 15. veljače 2014.
Turković, Hrvoje, 1979, "Medijska istraživanja Ivana Ladislava Galete", u: Matičević, Davor (ur.), *Ivan Ladislav Galeta: projekti, izvedbe, realizacije*, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti
Turković, Hrvoje, 1999, "Leksikon videoumjetnika", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 5, br. 18, str. 45–68.
Turković, Hrvoje, 2002, *Razumijevanje perspektive: teorija likovnog razabiranja*, Zagreb: Durieux
Turković, Hrvoje, 2005, *Film: zabava, žanr, stil*, Zagreb: Hrvatski filmski savez
Turković, Hrvoje, 2008, *Retoričke regulacije: Stilizacije, stilske figure i regulacija filmskog i književnog izlaganja*, Zagreb: AGM
Turković, Hrvoje, 2009, "Pojam poetskog izlaganja", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 15, br. 60, str. 11–33.
Turković, Hrvoje, 2012, *Teorija filma*, Zagreb: Meandarmedia
Turković, Hrvoje, 2012, *Život izmišljotina: Ogledi o animiranom filmu*, Zagreb: Hrvatski filmski savez
Turković, Hrvoje, 2013, "Kultura alternative i Multimedijalni centar SC–a", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 19, br. 75, str. 81–97.
Turković, Hrvoje, 2014, "Ivan Ladislav Galeta, prijatelj, čijem sam se radu divio", <http://www.hfs.hr/novosti_detail.aspx?sif=3041#.UzQ_9SgdVTs>, posjet 15. veljače 2014.
Weibel, Peter, 2009, "Prošireni film, video i virtualni prostor", u *Prošireni film*, Zagreb: 25FPS
Wilson, O. Edward, 2010, *Pomirenje: jedinstvenost znanja*, Zagreb: Algoritam

Duško Popović

Podaci o autoru

Biografija

Rođen u Vinkovcima 1947, filmski redatelj i multimedijalni umjetnik Ivan Ladislav Galeta diplomirao je 1969. na Pedagoškoj akademiji u Zagrebu, na smjeru likovnog odgoja, a zatim visoko stručno obrazovanje stekao 1981. i na zagrebačkom Filozofskom fakultetu.[1] Bio je, od 1977. do 1985, i voditelj Centra za multimedijalna istraživanja Studentskog centra u Zagrebu, kojeg su osnovali Hrvoje Turković i Nikša Gligo, kao i osnivač i urednik programa Filmoteke 16. Od 1980. djelovao je kao gost predavač na više europskih sveučilišta, a istodobno izvodio performanse u galerijama i muzejima. Kao stručni suradnik na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu djeluje od 1993, i jedan je od pokretača Odsjeka za animirani film i usmjerenja Multimediji, gdje od 1995. radi kao docent te u mirovinu odlazi kao redovni profesor.

Među eksperimentalnim filmovima koje je snimio, posebno istražujući filmski prostor i vrijeme projekcije te njihove međusobne odnose, pamte se *Metanoia* i *Prst* (1969), *Sjećanje na Odiseju u svemiru 2001.* (1971), serija *Filmovi 1-10* (1975-1980), *Naprijed-natrag: klavir* (1977), *Dva vremena u jednom prostoru* (1976/78), *PiRâMídas* (1984), *SFAIRA 1985-1895* (1984), *Water Pulu 1869•1896* (1987) i *Wal(l)zen* (1989). Od 1973. bavi se objektima-instalacijama, fotografijama-instalacijama, prezentacijama proširenog filma, zvučnim instalacijama te ambijentalnim intervencijama i ekološkim projektima, a od 1975. ga sve više zaokupljaju videoradovi. Među bogatom videografijom valja istaknuti *TV ping-pong* (1975/78), *Media Game 1* (1978), *Drop, Railway station – Amsterdam, Lijnbaangracht Centrum* i *No 1, 2, 3, 4* (1979) te *Post Card* (1983) i *Pismo / Letter* (1995).

Od 1968. bavio se i projektom *Endart* o kojem je snimio istoimeni film 2000, te seriju videoradova nadalje.

Dobio je mnoge nagrade i priznanja, između ostaloga 2004. godine i red Chevalier de l'ordre des Arts et des Lettres Ministarstva kulture i komunikacije Republike Francuske te najvišu državnu nagradu Republike Hrvatske Vladimir Nazor za životno djelo u području likovne umjetnosti.

1 Tekst je, uz izmjene, preuzet s internetske stranice <http://www.hfs.hr/novosti_detail.aspx?sif=3042&dusko=1#.VFjHRlfwrpA>

Odabrana filmografija

Metanoia (1969)
Prst (1969)
Sjećanje na Odiseju u svemiru 2001. (1971)
Lijevo-desno: pješaci (1975-1979)
Kut (1975-1979)
Filmovi 1-10 (1975-1980)
Trodimenzionalni ekran (1976)
Dva vremena u jednom prostoru (1976/78)
Projekcija u svemir (1976/79)
Naprijed-natrag: klavir (1977)
Fokus, bez filma (1980)
Linie rytmiczne (1984)
PiRâMídas 1972-1984 (1984)

SFAIRA 1985-1895 (1984)
Water Pulu 1869•1896 (1987)
Wal(l)zen (1989)

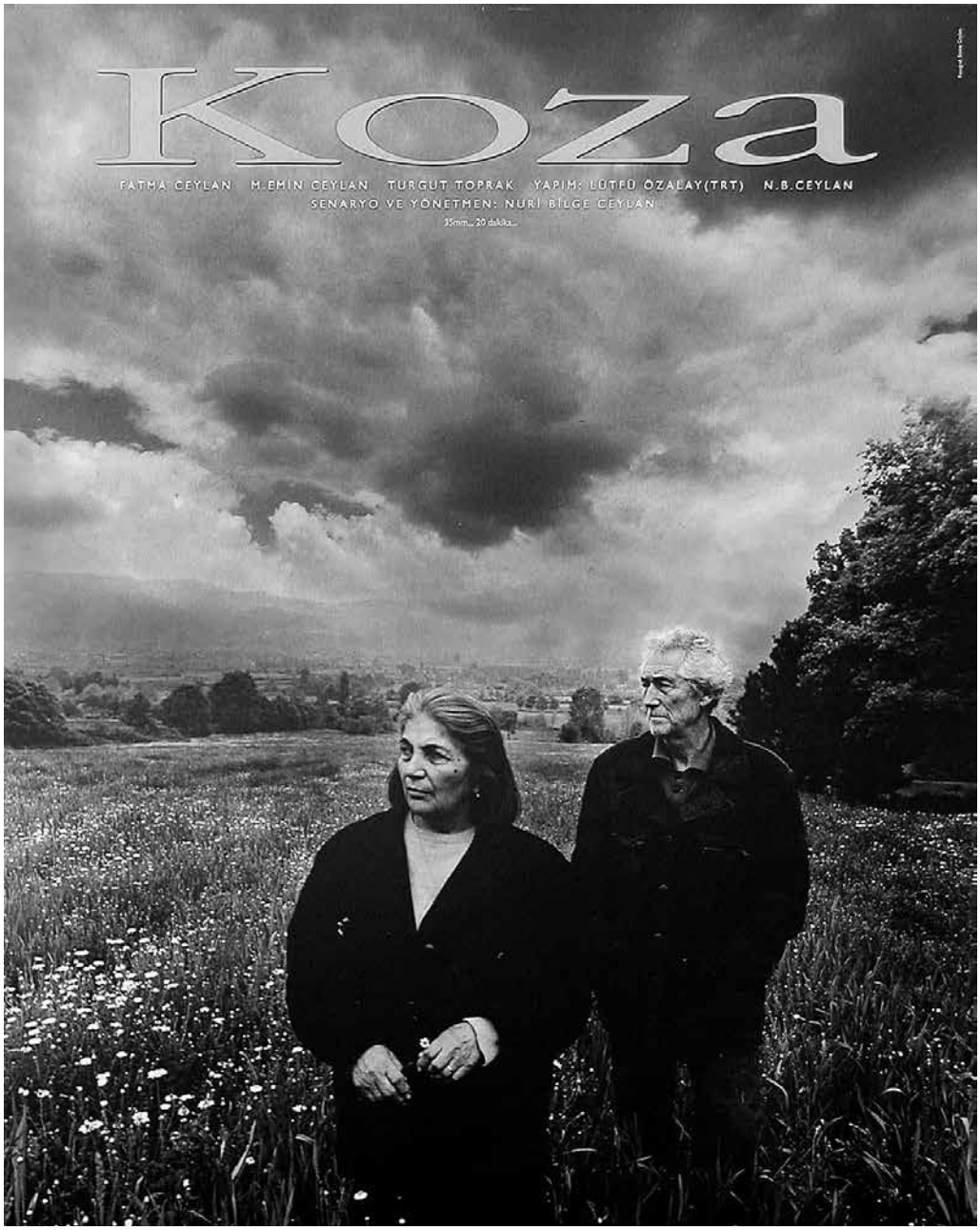
Endart No 1 (2000)
Deep End Art No 1 (2014)

Odabrana videografija

TV ping-pong (1975/78)
Media Game 1 (1978)
Drop (1979)
Five Drops (1979)
Railway station – Amsterdam (1979)
Lijnbaangracht Centrum (1979)
No 1, 2,3,4 (1979)
Post Card (1983)
Sangwa Dupa H–72064 (1984)
Pismo / Letter (1995)
Endart No 1 (2000)
Endart No 2 (2001)
Endart No 3 (2003)
Endart No 4 (2004)

PODACI O AUTORU:
BIOGRAFIJA
– ODABRANA FILMOGRAFIJA
– ODABRANA VIDEOGRAFIJA

HRVATSKI FILMSKI LJETOPIS



Promidžbeni plakat filma *Čahura* (Nuri Bilge Ceylan, 1995)

UDK: 791.633-051CEYLAN, N. B.

Mirza Skenderagić

Nuri Bilge Ceylan: narativ kao život

Sažetak: Fokus je ovoga teksta na usporedbi dvaju narativa – životnog narativa i filmskog kao pokušaja njegove reprodukcije. Njegova početna teza jeste da filmski narativ jedini može da izrazi život u njegovom izvornom obliku, sa svim njegovim nejasnoćama, nepredvidivostima i nedovršenošću. Kao središnji primjer ove teze, poslužit će filmski izražaj turskog redatelja i najvažnijeg predstavnika novog turskog filma Nurija Bilgea Ceylana. Na ovome nepoznatom i nesigurnom putu, koji počinje još od Aristotela, susrest ćemo se Ceylanovim kratkim igranim filmom *Čahura* (*Koza*, 1995), čije će nam smjernice pomoći da upoznamo fotografije koje imaju moć govora. Proći ćemo i kroz jedan mali grad – *Kasabu* (1997), svoje životne narative će nam ispričati i *Tri majmuna* (*Üç maymun*, 2008), a putovanje ćemo zaustaviti negdje u stepama Anadolije – *Bilo jednom u Anadoliji* (*Bir zamanlar Anadolu'da*, 2011).

Ključne riječi: filmska priča, Nuri Bilge Ceylan, *Čahura*, *Kasaba*, *Tri majmuna*, *Bilo jednom u Anadoliji*

Uvod: nazad do Aristotela

Na početku knjige *O pesničkoj umetnosti* (Beograd: Dereta, 2008) govoreći o "umjetničkom stvaralaštvu", Aristotel kaže da sve umjetnosti u cjelini prikazuju podražavajući. Jedna od tih umjetnosti je i tragedija, koja prema Aristotelu, mora imati šest dijelova, od kojih je "sklop događaja" najvažniji jer tragedija je podražavanje života.* Dakle, prema Aristotelu, pjesnikov zadatak nije pripovijedati o stvarnim događajima, nego o onome što bi se moglo očekivati da će se dogoditi, a što ima početak, sredinu i kraj (usp. Aristotel, 2008). "Ali, takva logika je nelogična", napisao je redatelj i filmski teoretičar Jean Epstein 1921. kao 24-godišnji mladić u tekstu "Bonjour, cinéma". Koristeći Epsteinove riječi o umjetnosti, Jacques Rancière u knjizi *Filmska fabula* kaže:

> *Tvrdeći da ga podražava, ona, zapravo, protivreči životu. U životu nema priča. U njemu nema radnji usmerenih ka unapred određenom kraju već samo situacija otvorenih u svim pravcima. Život ne poznaje razvoj dramskih radnji već samo dugo i kontinuirano kretanje sačinjeno od beskonačnog mnoštva mikrokretanja.* (2010: 6)[1]

Riječi, kojima je Epstein pozdravio "revoluciju u umetnosti koju je, prema njegovom mišljenju izveo film" (ibid., 5), a kojih se Rancière dosjetio govoreći o "nedosegnutoj fabuli", najpreciznije će opisivati filmski izražaj Nurija Bilgea Ceylana, kao najvažnijeg predvodnika novog turskog filma.[2] Epsteinove riječi i Ceylanovi filmovi u najmanjoj mjeri se kose

* Napomena urednika: tekst donosimo u izvorniku, uz neznatne izmjene.

1 Sve citate prenosim u originalnim prijevodima izdavača.

2 Pojam za novi turski film dao sam u subjektivnom tumačenju. Smatram da pod naziv "novi turski film" spadaju filmovi nastali u Turskoj u posljednje dvije decenije, a koji iz gotovo banalnih životnih priča otkrivaju njihovu *poetsku* prirodu i koje, između ostalog, karakteriše i usporena naracija. Glavna tematska karakteristika Novog turskog filma jeste duboko iskren pristup običnom čovjeku, često zaglavljenom u siromašne provincijske gradove ili mjesta u kojima je smrtnost ljudskog lica sukobljena sa ljepotom pejzaža i neumornom prirodom koja živi punim plućima. Često je taj čovjek dječak koji

sa Aristotelovim definicijama. Naime, narativni film strukture zasnovane na Aristotelovoj strukturi tragedije nema tu otvorenost i slobodu koju posjeduje stvarnost sa svom svojom neograničenošću i nepredvidivošću. Prema Epsteinu, "film ne ukida samo detinje iščekivanje srećnog kraja priče, koji krase venčanje i mnoštvo dece, već i 'fabulu' u Aristotelovom smislu kao sklop nužnih i verovatnih radnji koji uređenom konstrukcijom zapleta i raspleta likove vodi od sreće ka nesreći i obrnuto" (ibid., 6).

Kod turskog redatelja Ceylana tragedija je "privremeno zaustavljena"[3] (ibid., 9). Ona se krije u dječijoj igri. U smijehu. U očima. U dimu od cigarete. U pogledu. U kretnjama usana, koje se postepeno mijenjaju. U boli. U tišini. Opasnost prijeti iza svakog ugla. Kuće. Džamije. U svakom psećem tragu. Može se razviti iz jedne kapi vode i potpuno preplaviti prostoriju. U peru koje lebdi ispod plafona. Diže se i spušta. Rastvara se na toploti peći. Još uvijek se ništa ne primijeti. Iščekivanje. Možda već u narednoj sekundi. Možda i ne.

Dok nabrajamo kadrove *Kasabe* (*Kasaba*, 1997), Ceylanovog prvog dugometražnog igranog filma, možemo zaključiti da je njegov narativ drugačiji, slobodniji, da nema svoja ustaljena pravila i da može odvesti priču u bilo kom smjeru. Može da stoji i uspori vrijeme. Može da jurne neočekivano brzo i uhvati nas nespremne. On razlaže tragediju na njene najmanje segmente i čini je razumljivom, bliskom. On nema improvizovane zaplete, rasplete, peripetije. Ima samo početak i kraj. Rođenje i smrt. Kod Ceylana je narativ jednostavno tu, kao i sam život. Naravno da i u životu ima velikih preokreta sudbine, život je pun takvih priča, ali one postoje kao njegov sastavni dio. Govoreći o "izuzetno savjesnom i časnom umjetniku", umjetniku koji ne vara, niti to može da čini, budući da on samo snima, Rancière kaže: "Međutim, taj snimak više nije ono doslovno reprodukovanje stvari u kojem je Baudelaire vidio negaciju umetničke inventivnosti (...) On ne reprodukuje stvari onakve kakve se nude našem pogledu. On ih snima onakvim kakve ih ljudsko oko ne vidi i kakve stižu do čoveka, u stanju talasa i vibracija pre nego što budu okvalifikovane kao predmeti, osobe ili događaji, koje je moguće identifikovati na osnovu njihovih deskriptivnih i narativnih svojstava" (ibid., 6). Isto vrijedi i za Ceylanove filmove. Kao što u stvarnosti posmatramo okolinu, naš pogled najprije dugo kruži prostorom što nas okružuje dok ne pronađe nešto na čemu se vrijedi zaustaviti, tako i Ceylan u svojim filmovima traži objekat ili situaciju koji imaju trenutnu vrijednost da ostalo učine manje značajnim. Međutim, nakon što smo otkrili nešto vrijedno naše pažnje, ono se i dalje skriva od našeg oka i uha i tek kada zapravo završi znat ćemo da je postojalo. Tada po pravilu nastupi mir i život ponovo kreće od početka. Po tom principu koncentričnih krugova, sazdan je manje-više život svakog čovjeka na ovoj planeti. Po tom principu nastajali su i filmovi Nurija Bilgea Ceylana koji će, istina je, prigrliti pravila linearne fabule, ali ne i logičnost njene uzročno-posljedične kompozicije. Fabula u Ceylanovim filmovima će ostati linearna samo u okvirima životnosti koju prikazuje i mi ćemo pristati da vjerujemo da sve bude onako kako mora biti.

pravi prve korake ka odrastanju te porodica kao najpreciznija slika svijeta u kojem se neizostavno sukobljavaju duhovno i materijalno, tradicionalno i moderno, konzervativno i urbano. Osim Ceylana te Dervişa Zaima i Zekija Demirkubuza koji su na neki način preteča ovoga danas, predstavnici novog turskog filma su i Semih Kaplanoğlu, Özer Kiziltan, Seren Yüce, Özcan Alper, Hüseyin Karabey, Mahmut Fazıl Coşkun, Çagan Irmak te Seyfi Teoman.

3 Staroj "dramskoj tragediji" Epstein suprostavlja "pravu tragediju" koja je zapravo "privremeno zaustavljena tragedija".

Umjetnost pokretnih slika, onakva kakvu je opisivao Jean Epstein, zapravo negira Aristotelovu misao koja je prednost davala *mythosu* – racionalnosti intrige, a obezvrijeđivala *opsis* – čulni efekat predstave (usp. ibid.) koji je sastavni dio Ceylanovih filmova, a bez kojeg, kako tvrdi slovenski psiholog Vid Pečjak, čovjek ne može upoznati svijet, svoje mjesto u svijetu i samoga sebe (usp. Stjepanović, 1997).

Fotografija i mikronarativi

Prije nego što je snimio svoj prvi kratki igrani film *Čahura* (*Koza*, 1995), Nuri Bilge Ceylan se bavio umjetničkom fotografijom. Impresionistički stil kojim je bilježio stvarnost oko sebe, zapravo je u najvećoj mjeri odredio njegov put filmskog autora. Naime, svaka od tih fotografija je imala svoje mikronarative, a lica zarobljena u živosti prirode i neba koje se neumorno kreće, kao da su tražila da kamera ostane i nastavi da prikazuje njihov započeti put.

Ceylan ni u prvim filmskim kadrovima nije pokazivao prirodu kao statičnu i nepromjenjivu, već je na filmsku traku nastojao prenijeti njeno stalno kretanje i pulsiranje. Ipak, *Čahura* počinje ostarjelim fotografijama iz prošlosti koje mrtvo stoje na zidu ili u zaboravljenom albumu, ali koje ne želimo gledati čak ni ako je kraj blizu, jer upravo one znače njegov nagovještaj. Lica sa fotografija su stari par u svojim 70-im godinama koji zbog bolnih iskustava iz prošlosti živi odvojeno. Jednoga dana se ponovo sastanu. Međutim, za novi početak suviše je kasno. Prvi kadar filma posvećen je neživom i praznom pogledu starca iza kojeg lišće pravi usporene pokrete. Nakon njega, slijedi kadar žene čiji je pogled isprva spušten, pa podignut i usmjeren prema starčevom, zatim prekinut vratima koja se lagano zatvaraju između njih. Osim što ova dva kadra stvaraju smisaoni spoj, oni i zasebno imaju svoje mikronarative koji će tako isjeckani učestvovati u građi cjelokupnog narativa filma. Istovremeno, kinematografske slike dobivaju osobine riječi i mi ubrzo shvatamo da dijalog u filmu nije ni potreban. Sličan odnos između govora i slike postoji i kada je u pitanju perspektiva. Poznato je da kontekst osobe koja govori, specifičnosti načina na koji govori i dijelovi koji su odabrani, utiču na tu perspektivu. Isti princip se može primijeniti na poseban odnos između muža i žene u filmu, s usmjerenom pažnjom na njihove međusobne i zasebne poglede koji također posjeduju snagu pripovijedanja.

Dakle, naracija svakako nije ograničena na tekst jer tekst je blizak i slici i slika na neki način može govoriti. U tom slučaju potrebno je osvijestiti postojanje "pripovjedača" koji za nas, gledaoce filma, okreće stranice fotografskog albuma i, kako u tekstu "Mora li narativni film imati naratora?" (2011) kaže Hrvoje Turković, "pokazivački nas vodi kroz njih". Ceylan to radi na sebi svojstven način koji odbacuje zabludu linearne percepcije toka vremena, jer linearnost u prirodi, u stvarnom životu ne postoji. Također, *Čahura* odiše prizorima koji neodoljivo podsjećaju na Andreja Tarkovskog koji je također počeo uz polaroid fotoaparat, a čije će poetične mikronarative i narative Ceylan provlačiti u svim svojim filmovima. Ta sličnost se vidi u Ceylanovim kadrovima starca u travi (*Ogledalo /Zerkalo*, 1975/, *Stalker* / 1979/, *Žrtva / Offret*, 1986/), zatvaranja vrata (*Ogledalo*), trave u vodi (*Solaris /Solyaris*, 1972/). Poređenje ova dva autora nas odvodi do Jacquesa Aumonta i njegove knjige *Teorije sineasta*, u kojoj govori o slici koja je "verna ne ako ispravno izražava neku ideju (kao kod Ejzenštejna), ne obavezno ni ako iznenađuje, već ako je verna prirodi onoga što prikazuje. To je ono što Tarkovski naziva svojim 'naturalizmom'" (Aumont, 2006: 63):

> *Naturalizam je oblik postojanja prirode u filmskoj umetnosti. Što se ta priroda u kadru više predstavlja na naturalistički način, više joj verujemo i njena je slika plemenitija.* (Tarkovski, 2006: 194)

To je vidljivo u nabrojanim kadrovima u kojima živost prirode možemo osjetiti u "kret-

nji" polja, u vratima koja se zatvaraju identično kao i kada ih vlastitim rukama gurnemo, u boji trave koju ne vidimo, ali čiji odsjaj u vodi možemo naslutiti. U dodiru smrti i njenom vječnom odgovoru – rođenju.

Prolaznosti vremena, prisutnoj i u samom naslovu *Čahura*, a provučenoj i kroz sam tok filma, Ceylan će se vraćati i u svojim narednim filmovima, izmjenjujući godišnja doba gotovo neprimjetno i na planu forme naracije taj postupak će postati narativna figura. Također, tema porodice, kojom se Tarkovski također bavio, postat će Ceylanova preokupacija u njegovom prvom dugometražnom igranom filmu.

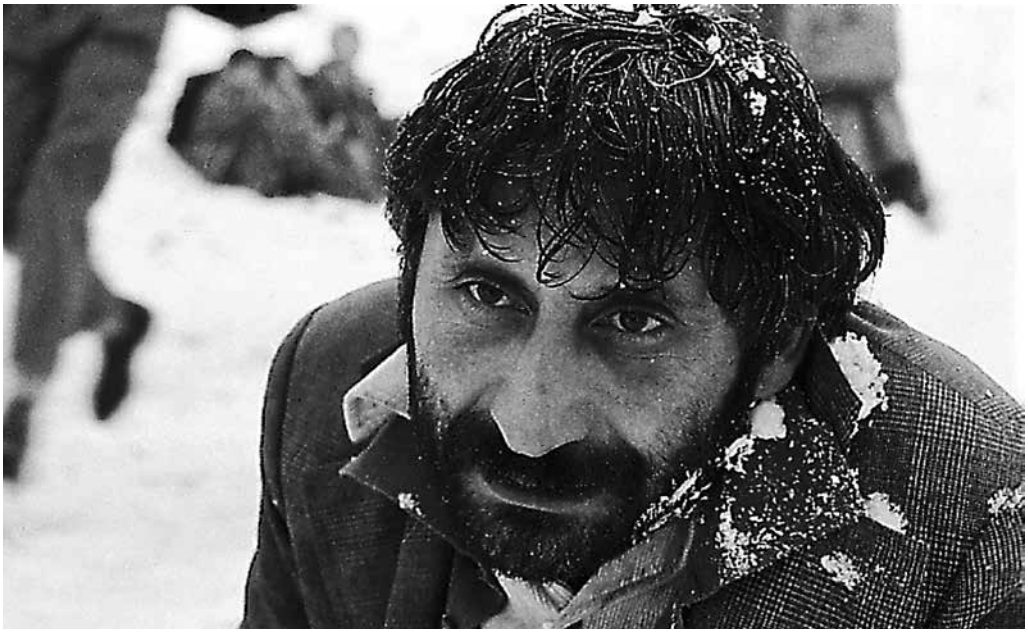
Kasaba

Godine 1997. Ceylan snima *Kasabu* u kojoj nas vraća na same početke pripovijedanja kada su se ljudi okupljali pored vatre da pričaju i slušaju priče koje nikada prije nisu čuli. Najveći dio filma posvećen je sjedenju pored vatre i pričanju. Jedan po jedan član porodice dolazi na livadu ispred kuće, nadajući se vrućem kukuruzu, a zapravo potajno donoseći sa sobom nešto što žele da čuju ili ispričaju. Tu porodicu čine nana i djed, njihov živi sin, snaha i troje unuka. Posljednji na skup dolaze unuci, brat i sestra, 11-godišnja Hulya i nešto mlađi Ali. Gotovo neprimjetno, između trave i drveća pored vatre, uvlači se i treći, najstariji unuk, mladić Saffet od nekih 20–25 godina koji pokreće priču od odlasku iz kasabe. Tu je i osmi član porodice koji nije među živima, ali je itekako prisutan u mislima svojih bližnjih, u majčinim suzama, u očevoj ljutnji, u bratovoj ravnodušnosti, u nezadovoljstvu sina.

Naratolog Gerald Prince ustvrdio je "da se 'minimalna priča' sastoji od jednoga događaja i dvaju stanja ('statičnih događaja'). Prvo stanje prethodi u vremenu 'aktivnomu događaju', a drugo slijedi za 'aktivnim događajem'. Pritom je posljednje (završno) stanje, koje je sa središnjim 'aktivnim događajem' povezano ne samo vremenski nego i kauzalno, suprotno početnomu stanju: 'Čovjek je bio sretan, zatim je susreo ženu, zatim je, kao rezultat toga, bio nesretan.'" (Užarević, 2005) Međutim, u Ceylanovoj *Kasabi* stvari nisu tako pojednostavljene, a promjenu možemo samo osjetiti u pogledima i naslućivati u tišini, ali ne i jasno definisati. Tu promjenu možemo osjetiti svaki dan, nakon jednog porodičnog ručka koji počinje bezazlenim ili duhovitim pričama, a koji po pravilu može pokrenuti neke veoma važne odluke i upravo takva slobodna struktura jednog običnog dana najbolje odgovara ovom filmu.

Ceylan nas vraća u djetinjstvo, u jedan školski čas, na jedan put povratka iz škole i dolaska kući na vrući kukuruz, poslije kojeg samo naizgled sve ostaje isto, te bira perspektivu dječijeg pogleda, stavljajući ga u neprimjetno izmjenjivanje godišnjih doba i postepeni ulazak u svijet odraslih. To, zapravo, predstavlja najjaču promjenu u ovome filmu. Međutim, kao što kaže Rancière, ništa od ovoga ne može značiti radnju, "već samo dugo i kontinuirano kretanje sačinjeno od beskonačnog mnoštva mikrokretanja" i ništa od ovoga ne može biti završeno.

Takvo je "mikrokretanje" i prolog za koji Ceylan koristi dječju igru na snijegu, a koji ne izgleda kao početak već nastavak nečega što se konstantno dešava. Stariji čovjek nasjeda na šalu koja je zahtijevala seosku budalu, pijanca po mogućnosti, koji će naići na pripremljeno mjesto na snijegu, okliznuti se i pasti, a djeca se iz sveg glasa smijati. Vjerujući da je na trenutak dio kasabe i da sa drugima dijeli nešto, čovjek pristaje na šalu i smijeh. Shvatajući da je ipak samo predmet šprdnje, njegov osmijeh se pretvara u zatvoreni i prazni oblik lica. Djeca također prestaju da se smiju. Malo mjesto šale i smijeha postaje malo mjesto budala. Taj dio života u kasabi naravno nije završen i sutra će pijanac ponovo pasti i djeca će se ponovo smijati. I tako sve do smrti. Zbog toga život nema strukturu, zbog toga ne postoji narativ koji bi obuhvatio cijeli vijek jednog čovjeka ili mjesta. Postoji samo trenutak ili trenuci uhvaćeni u jednom danu ili godini u kojima ćemo jednako snažno i iskreno osjetiti puls njihove životno-



Kasaba (1997)

sti. S druge strane, ovaj nam prolog dokazuje da je dovoljan i samo jedan trenutak da prikaže sve ono što zahtijeva spomenuti pokušaj struktuiranja.

Sa ulica snijegom prekrivene kasabe, na kojima poneki pas pokušava da dođe do hrane i nakon što djeca polože "zakletvu" u kojoj obećaju da će poštovati starije i braniti otadžbinu te da je njihov ideal – rasti i napredovati, prelazimo u učionicu osnovne škole, na školski čas u kojem 11-godišnja Hulya upoznaje društveno okruženje i težinu usvajanja njegovih pravila te vjerovatno prvi put osjeća sram. Odsutni i zamišljeni učitelj u njenoj torbi pronalazi izvor neugodnog mirisa koji dolazi od pokvarene hrane i održava joj lekciju koju treba da prenese svojoj majci. Nakon što baci hranu, Hulya počinje da plače. Dok učitelj gleda kroz prozor i kao da i sam žudi za odlaskom, druga učenica čita lekciju o "Pravilima koja regulišu socijalni život". "Ljudi ne mogu da žive sami i ostvare svoje potrebe. Zato su ljudima uvijek potrebni drugi ljudi", čita jedna od učenica.

U međuvremenu, u učionicu ulazi dječak čiji je dolazak niz brdo učitelj posmatrao kroz prozor, otresa snijeg sa odjeće, skida mokre čarape i sjeda pored improvizovane peći. Dječakova mokra kosa i toplo, dobronamjerno lice, pojavit će se ponovo tek na kraju filma, u Hulyainom snu i zaokružiti ideju o odrastanju. U trenutku se život nastavlja dalje i pogled djece sada mami napušteni mačić koji s one strane prozora žalovito zove i traži da ga puste unutra. Međutim, on je za njih nedokučiv i sve što mogu da urade jeste da uzvrate žaloviti pogled i zatraže poziv za izlaz. Oni su jednostavno zatvoreni tu u kasabi, ne mogu napolje i ne razumiju ništa što dolazi izvana. Riječi koje izgovora učenica postaju apsolutna suprotnost slici. Učiteljev pogled na snijeg postaje Saffetov pogled na kišu, uz isti osjećaj zatvorenosti i žudnje za bijegom. Ovakvo prebacivanje tačke gledišta postaje narativna figura i ukazuje na apsolutno neograničenu naraciju, u kojoj svi stanovnici kasabe imaju svoju ulogu. Ipak, glavni lik filma jeste sama kasaba, a njeni stanovnici dijelovi narativa koji podstavlja mozaičnu prirodu jednog malog mjesta u kojem svako ima pravo na svoj pogled.

Povratak iz škole Ceylan nastavlja u proljeće i upoznaje nas sa najmlađim članom porodice Alijem. Njegov put od kuće do škole,

zapravo, simbolizira njegove prve korake. Kao i svako drugo dijete, dječak prati trag smijeha i igre, ponesen osjećajem nadmoći i ne shvatajući značenje života, on baca kamen na starca. Na dječakovo opšte iznenađenje, starac nastavi da ravnodušno gleda u jednu tačku, koja u njegovom slučaju može značiti samo smrt. Svoj put od zime do proljeća nastavlja i Saffet, čije monotono obilaženje ulica kasabe postaje još nezainteresovanije, a njegova izgubljenost u jednom tako malom mjestu još očiglednija. Gledajući zatvorene koze na malom ograđenom kamionu, koje čekaju svoj red na klanje, Saffet, zapravo, vidi kasabu i njene mještane, kako jedno po jedno odlaze, a da nisu ni živjeli. Njegov put je zapravo suprotan od dječijeg i za razliku od djece koja poznaju svoj položaj i nemaju neku posebnu želju da ga mijenjaju, Saffet se nalazi između razigrane i aktivne djece i smirenog i pasivnog čovjeka. To je najjasnije vidljivo u impresivnom kadru neba u koji Saffet polako ulazi posmatrajući djecu, koja iznad njegove glave "lete" na vrtuljku. On nije ni čovjek ni dijete, povremeno želi da vrati osjećaj dječijeg spokoja, povremeno u njemu zaživi čovjek koji sanja o drugim "svjetovima", a najviše vremena je zaglavljen između neba i zemlje, novog života i djetinjstva.

"Je li uredu da jedem šljive koje rastu na groblju?" pita Ali Hulyau. Njegovo pitanje znači samo jedno – strah od nepoznatoga, nečega što ne pripada njegovom svijetu već svijetu odraslih, ali i nečega od čega ni on ne može pobjeći jer je tu u prirodi i čeka na sučeljavanje. Identično kao i dječak iz filma *Proljeće, ljeto, jesen, zima... i proljeće* (*Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom*, 2003), koji za ribu, žabu i zmiju veže kamen i koji oduševljen zabavom koju je pronašao, posmatra njihovu patnju, Ali okreće kornjaču naopačke i pušta je da umre te žudeći da upozna osjećaj nadmoći, nakon što je njegovu zabavu prekinuo nepoznati pucanj lovca, nesvjesno upoznaje smrt, a poslije i osjećaj grižnje savjesti. Prizor kornjače koja se bezuspješno bori za život i nemoćnog magarca zavezanog za drvo i ostavljenog da istruhne, "govore" o osjećaju nemoći i ranjivosti te projiciraju sliku unutar prirode ograničenja života. Nakon što izlaze iz kukuruzišta, Ali i Hulya iza sebe ostavljaju proljeće i pridružujući se ljetnom porodičnom skupu u šumi, ulaze u mračni svijet odraslih. "Gdje ste bili? Opet ste izgubili pojam o vremenu", dočeka majka djecu. Prvu priču, o opasnom kukuruzištu, pripovijeda nana, nagovještavajući tako kompleksnost tog svijeta o kojem djeca nisu imala ni pojma.

> *Ljudi svakodnevno proizvode narativne tekstove, pričajući o svojim ili tuđim, prepričavajući ono što su doživjeli, pročitali, vidjeli.* (Katnić–Bakaršić, 2007: 286)

Marina Katnić–Bakaršić u nastavku *Stilistike* (2007), kaže da je "struktura narativnih tekstova manje-više ista... Bazični princip te strukture također je isti: sažetak (apstrakt) – orijentacija – komplikacija – evaluacija – pouka (zaključak)."

Da nema i da ne smije biti razlike između "životnih narativnih tekstova (koji nastaju u svakodnevnoj komunikaciji) i tzv. vještačkih narativnih tekstova" (ibid., 286),[4] svjedoči nanina priča koja jeste vođena spomenutom strukturom:

> *Nikad se ne zna dijete. Polja kukuruza su opasna. Jedne ovakve večeri, Ismail iz... Torhasana se pritajio, čekajući divljeg vepra i kada je čuo šuškanje povukao je oroz. Izašao je i ugledao pogođenog*

4 Dijelovi rečenice preuzeti iz *Stilistike* Marine Katnić-Bakaršić: "U. Eco ne pravi razliku između tzv. *prirodnih, životnih narativnih tekstova* (koji nastaju u svakodnevnoj komunikaciji) i tzv. *vještačkih narativnih tekstova* (nastalih u književnosti ili u drugim formama pisanih tekstova)."

Kasirahmetovog sina. Ozbiljno ga je ranio i ovaj je umro na putu u bolnicu. Polja treba izbjegavati. Bio je godina kao Ali. Treba se držati puteva.[5]

Kako razgovor odmiče priče se redaju, a dječija razigranost i želja za igrom nestaju u mraku noći. Dok osluškujemo neumorno kretanje prirode, u razgovor se neprimjetno uključuje Saffet, izgovarajući riječi koje smo mogli i naslutiti: "Neću da ostanem ovdje i trunem." On, za razliku od svoga obrazovanog amidže, povratnika iz Amerike koji je uspio da se izbori za svoje mjesto u životu i ostatka porodice čiji svaki član ima svoju najvažniju priču, otvoreno pokazuje svoje nezadovoljstvo životom u kasabi i poput svoga oca, želi da ode. Ali, zarobljen u zagrljaju majke i okružen ljudima čiji svijet ne razumije, tone u san koji je dio tog svijeta i koji ga opominje za patnju i bol koje je prouzrokovao životinjama. Sanja majku kako sjedi pored prozora i ne može da se pomakne, a on je bezuspješno doziva i moli da siđe. Prije toga njegova majka gleda kroz prozor i tada se Aliju vraća slika bespomoćne kornjače koja ga sada progoni i tjera da se osjeća čudno. U nastavku, Ceylan raspravu Saffeta i ostatka porodice, prekida kadrom Saffetovog odlaska u vojsku i kombinujući ga sa njegovim glasom iz *off*-a stvara prizor koji liči na san, a koji, sagrađen od žudnje za odlaskom, Saffeta podsjeća na odlazak njegovog oca. Iako ćemo požuriti da zaključimo da se dijelovi *Kasabe* vežu kauzalno (školski čas, povratak iz škole, porodično okupljanje pored vatre, novi dan), i iako se može govoriti i o paralelnom spajanju dva odvojena toka (djeca i Saffet), ubacivanje scena sna u već postojeći tok filma, te ubacivanje stvarnih prizora u san potvrđuje kompozicijski izlaz u asocijativno vezivanje filmskih dijelova, jer mi zapravo tražeći uzročno-posljedičnu vezu, odvojene trenutke spajamo u jedan dan, ne primjećujući da smo u drugom godišnjem dobu.

Postepeno ulazeći u četvrti dio filma, gubimo granicu između sna i stvarnosti. Jutro koje je osvanulo ili neko drugo, vraća sve na početak, međutim, sada ideja o odlasku nije više tako besmislena. Djevojčica Hulya se penje na ogradu i pogleda usmjerenog prema daljini upita majku: "U kom je pravcu Indija?" Posljednja scena filma, rezervisana je za Hulyain san u kojem ona pored vode pronalazi napuštenu Saffetovu košulju koja nagoviještava njegov definitivni odlazak, i za njenu odluku da uroni ruku u ledenu vodu, nakon što se, dodirujući je, opekla. To uranjanje, za nju znači pronalazak osjećaja za smrt i mogućnost njenog definisanja. Ova scena predstavlja dio jedne cjeline koja podstiče katarzu iz savremene psihoanalize i psihoterapije, tj. vraćanje ka svijesti, posvješćivanje neugodnih osjećanja koja djeluju iz podsvijesti. Krajnji ishod je pomirenje sa zavičajem kao bitnom odrednicom našeg identiteta s kojom često imamo neriješene račune.

Tri Čehovljeva majmuna

Nakon tzv. *provincijske triologije*[6] u kojoj Ceylan nastavlja propitivanje sudbine vlastitog života, od odrastanja u provinciji Çanakkale, preko povratka u Istanbul u kojem je rođen, do odlaska u London gdje pokušava da pronađe sebe i "svoju umjetnost" i filma *Podneblja* (*Iklimler*, 2006) koji predstavlja fascinantnu filmsku studiju o ljubavnoj vezi zarobljenoj u tri godišnja doba, a koja u ime ljubavi i braka

5 Citate iz filma *Kasaba* iznio sam u vlastitom prijevodu.

6 Naziv *provincial trilogy* preuzet je sa oficijelne internetske stranice Nurija Bilgea Ceylana. Trilogiju čine filmovi: *Kasaba*, *Oblaci maja* (*Mayis sikintisi*, 1999) i *Dalek* (*Uzak*, 2002). Ceylan u ovim filmovima za glumce i glumice angažuje bliske prijatelje i porodicu, a u centralnom dijelu trilogije i sam ostvaruje ulogu, što dodatno akcentira njihovu autobiografsku notu.

Tri majmuna (2008)

predstavlja nastavak jednog životnog puta, temu za svoj peti igrani film *Tri majmuna* (*Üç maymun*, 2008) Ceylan crpi iz stare japanske poslovice o tri mudra majmuna: Mizaru (ne gledaj zlo), Kikazaru (ne slušaj zlo) i Iwazaru (ne govori zlo).

Tri majmuna u današnjoj Turskoj su otac Eyüp, njegova žena, Hacer i njihov sin İsmail. Postoji i kineska verzija poslovice u kojoj postoji i četvrti majmun, Shizaru (ne činim zlo). U filmu Nurija Bilgea Ceylana četvrti majmun je duh mrtvog sina, İsmailovog mlađeg brata koji se udavio kad je imao pet godina. Utopljeni dječak se pojavljuje u İsmailovim i Eyüpovim halucinacijama, kao mokro golo dijete sa ogromnim modrim krugovima oko očiju. Priča je, dakle, fokusirana na tri lika. Sam naslov filma to nagovještava, kao i Ceylanov odabir da likovima prepusti upravljanje narativom. On, krećući od početne teze o "mudrim" majmunima, zapravo pred simbole, stavlja svakodnevne probleme ljudskih bića i oni tada, praveći se slijepi, gluhi i glupi, postaju ljudi od krvi i mesa. Takve njihove odluke određuju zapravo narativ jedne životne priče. Dakle, lik i narativ tijesno su povezani, ponekad gotovo i nerazdvojivi. Tome u prilog ide i "jednostavna podela na dve vrste narativnih struktura" koju u knjizi *Likovi – Osnova scenarija* (1994/2004) navodi Andrew Horton:

> *Na jednoj strani imamo scenarija koja su "pokretana iznutra" a, sa druge, scenarija za koja nam se čini da ih pokreću spoljni događaji/okolnosti, koji postavljaju okvire unutar kojih likovi moraju da "reaguju".* (str. 126)

Za primjer prve vrste narativnih struktura, Horton koristi filmove *Kad jaganjci utihnu* (*The Silence of the Lambs*, Jonathan Demme, 1991), *Dom za vješanje* (*Dom za vešanje*, Emir Kusturica, 1988), *Seks, laži i videovrpca* (*Sex, Lies, and Videotape*, Steven Soderbergh, 1989) i *Thelma i Louise* (*Thelma & Louise*, Ridley Scott, 1991) u kojima "likovi nešto žele i time sve pokreću" (ibid., 126). Međutim, u filmu *Tri majmuna* stvar je obrnuta; Eyüp, Hacer i İsmail se prave slijepi, gluhi i glupi kada god naiđu na neki problem i izazivajući tako samo veće nevolje, direktno utiču na smjer narativa svojih života.

U ovome slučaju potrebno je spomenuti i tačku gledišta čija je upotreba u književno-

sti okarakterisana kao posebno figurativna. Govoreći o zavisnosti likova i priče, slično upozorava i Horton: "Usredsređivanje na likove trebalo bi u stvari da nam pomogne da odaberemo tačku gledišta koja će nam omogućiti da sagledamo naraciju prevazilazeći istovremeno mnoge klišee koji nam se često serviraju preko ekrana" (Horton, 2004: 14). Nikica Gilić u tekstu "Naratologija i filmska priča" navodi primjer utjecajnog naratologa Genetta koji ističe kako ranija teorija pripovijedanja nije dovoljno jasno razlučivala pitanje "tko gleda" – "koji je to lik čije gledište usmjerava narativnu perspektivu" – od pitanja "tko govori" – "tko je pripovjedač" (Gilić, 2004: 20). Ako se na trenutak vratimo na *Kasabu* i ideju o mjestu u kojem svako ima pravo na svoj pogled, a koja je primjenjiva i na *Tri majmuna*, shvatit ćemo kolika je zapravo zavisnost narativa od lika i njegovih postupaka.

Već u prologu filma, srednjovječni muškarac, za kojeg ubrzo saznajemo da je ambiciozni političar Servet, bježi s mjesta automobilske nesreće koju je skrivio i tako diktira dalji razvitak narativa. Ta odluka, odnosno taj, njegov pogled prema ljudskom životu i uvjerenje da se sve može srediti novcem, usmjerava narativ prema njegovom vozaču koji za novac prihvati da preuzme krivnju. Sitna laž kupljena novcem i lanac njenih ekstravagantnih posljedica dovest će porodicu – vozača, njegovu suprugu i sina na rub propasti. Sin İsmail ne uspijeva da se upiše na fakultet i nastavlja da tone u depresiju koju koristi da ubijedi majku da od Serveta unaprijed traži novac. Hacer, zarobljena u siromašnom životu ponavljanja i dosade, pristane na Servetovu nemoralnu ponudu. Zaljubi se. Postepeno dobivamo izgled narativne strukture. Baveći se ponovo otuđenjem pojedinca, rastavljajući njegov depresivni život na najmanje čestice njegove depresivne svakodnevnice i smještajući ga u bezizlazno stanje egzistencijalnih pitanja bez odgovora, Ceylan će do kraja osvijetliti svoj filmski izražaj koji će nastavljati da opravdava posvetu na kraju filma *Oblaci maja*: "U čast Čehovu".

I naravno, njegovoj negaciji Aristotelovih definicija strukture umjetničkog djela. Naime, jedna od najreprezentativnijih Čehovljevih drama *Višnjik*, počinje u ranu zoru, a otvaranje je popraćeno piskom lokomotive. *Tri majmuna* počinju također u ranu zoru, prelaskom mraka u prvu, jedva vidljivu svjetlost. Nakon početnog spajanja Ceylana i Čehova, dolazimo do trenutka kada je sve na likovima, kada oni uzimaju stvari u svoje ruke. Šta će reći? Šta će uraditi? U kom smjeru će usmjeriti taj novi dan koji dolazi? Izgleda da nam je, nakon ustanovljenja narativa zasnovanog na unutrašnjosti likova, sličnost Čehova i Ceylana moguće iskazati, ne samo spomenutom definicijom da je čovjekova drama u njemu, a ne u spoljašnjim manifestacijama, već i snagom kojom obojica odbacuju Aristotelov dramski princip. Čehov se prije svega, duboko bavi malim čovjekom i za razliku od Aristotela koji prvo akordira pa onda utemelji lik, Čehov bira suprotni postupak. Utemelji lik, pa provjerava njegove postupke. U prolozima svojih drama, Čehov pretrpava pozornicu likovima od kojih svaki ima svoju težnju, zatim čeka na njihove prve poteze. On u svojim djelima ne donosi "događaje", onakve kakve ih je Aristotel zahtijevao, niti velike ličnosti koje nonšalantno skakuću preko svojih prepreka. On se bavi isključivo nama, nesavršenim ljudima, našim reakcijama koje, po pravilu, ne posjeduju odlike junaka.

Dalje, i Čehov i Ceylan se bave isključivo posljedicama događaja. Gotovo sve elemente drame u filmu, Ceylan ostavlja u elipsama. Od nas skriva donošenje Eyüpove odluke da prihvati ponudu svoga šefa, Hacerinu prevaru, İsmailovo ubistvo, identično kao što je najdramatičniji trenutak u Čehovljevoj drami *Galeb*, samoubistvo Trepljeva, pomaknuto sa scene. Ceylanov naredni film *Bilo Jednom u Anadoliji* (*Bir zamanlar Anadolu'da*, 2011), počinje nakon što se desilo ubistvo. Dakle, njihove fabule su vrlo jednostavne, gotovo banalne, jer uopšte nije težište na njima. Oni preko izgubljenih i otuđenih likova, nastoje izazvati atmosferu,

stvoriti raspoloženje u kojima se ti likovi potpuno očituju. Također, i jedan i drugi koriste pejzaže u koje zatvaraju svog običnog čovjeka. Čehov da bi pokazao kako život može biti lijep, a Ceylan kako je ljepota za čovjeka zapravo nedostižna, jer on uporno bira da bude u mraku. Također, među njihovim likovima nema razlika. Svi su ravnopravni i svi imaju svoje probleme. Čehovljeva novela *Paviljon br. 6*, u kojoj doktor tješi čovjeka u ludnici, završi tako da doktor i sam postane bolesnik. Životni krug *Tri majmuna* se također zatvara zamjenom uloga i povratkom na početak. Kišu, grmljavinu i ponudu koja se ne može odbiti. I tako sve ukrug, jer njihovi životi teku bez pravog cilja, ispunjeni maštanjima o ljepšoj budućnosti i težnjama koje se nikad neće ostvariti. Takvi likovi ne vide sadašnjost, oni žive u namaštanoj budućnosti ili ih progoni prošlost. Oni nikada neće izgraditi isti filmski, odnosno pozorišni narativ. On nastaje zajedno sa njima, nekad manje dramatičan od antičkih tragedija, nekad dosadan i neuzbudljiv, ali nikada preslikan i unaprijed dogovoren, jer ljudi nisu isti, naše reakcije nisu iste i nikada ne znamo kakvu ćemo odluku donijeti, u kom smjeru će otići naš život. Prije kiše i grmljavine, prije zatvaranje jednog životnog kruga, Eyüp luta po ulicama, razmišljajući koju će odluku donijeti, nakon što je saznao da ga žena vara, a da je njegov sin ubio ženinog ljubavnika, kao da ni sam ne zna šta da uradi. Kao da to ne zna ni Ceylan.

Bilo jednom u Anadoliji i "formalni" zaključak

Negdje u stepama Anadolije čije ime znači "izlazak sunca", a koja beskompromisno asocira na genocid izvršen nad Armencima 1915. u Osmanskom Carstvu, tri automobila svojim farovima narušavaju valove zlatastih brežuljaka i uznemiruju tek smireni vjetar.

Dudley Andrew u knjizi *Glavne filmske teorije*, navodeći kao primjer *Teoriju filma* Béle Balázsa, kaže:

> *Za njega, kao i za sve formativne teoretičare, filmski proces znači stvaranje filmske umetnosti od gradiva sveta. Sirova građa filma nije baš sama stvarnost, već "filmski siže" koji se priključuje našem iskustvu o svetu i nudi se da bude preobražen u film.* (1980: 66)

U podnaslovu "Filmski oblik ili forma" (ibid.: 70) to i potvrđuje citirajući Balázsa (izdanje iz 1952):

> *Kamen na brežuljku i kamen neke Mikelanđelove (Michelangelove) skulpture prije svega su kamenje. Kao kamenje njihov materijal je manje-više isti. Razliku između njih ne čini materija, već forma (...) Staro je pravilo umetnosti da se duh i zakon materijala najsavršenije ispoljavaju u izgrađenim formama umetničkog dela, a ne u sirovoj građi.*

Međutim, u nastavku teksta o "filmskom sižeu", Andrew iznosi veoma zanimljivu Balázsovu teoriju koju je teško prihvatiti kada su u pitanju filmovi Nurija Bilgea Ceylana: "Balažovo poštovanje prema odgovarajućoj selekciji filmskih sižea tako je veliko, da on i sam filmski scenario izjednačava po ugledu sa nezavisnim umetničkim delom." (Andrew, 1980: 66)

Vratimo se na prolog. Dok, kroz prljavštinu prozora pokušavamo nagovijestiti šta je to unutra i zapamtiti izgled likova, snimatelj Gökhan Tiryaki lagano pomjera granicu i uvodi nas u zaboravljenu kafanu u još zaboravljenijem mjestu. Trojica muškaraca sjede i razgovaraju, piju i smiju se. Jedan od njih začuje lavež psa i priđe prozoru. Grmljavina. Mi ne čujemo njihov razgovor i sve je snimljeno u jednom kadru. Kao da sami zavirujemo u nešto u što možda ne bismo smjeli, u neku priču koja neće završiti dobro. Drugi kadar. Muškarac izlazi ispred i nahrani psa. Mi sada vidimo i nebo koje je maloprije poslalo svoju opomenu.

Bilo jednom u Anadoliji (2011)

Nakon toga prolazi kamion i preuzimajući cijeli prostor kadra, odnosi sa sobom i muškarca i psa i priču. Isti podatak mogao se prenijeti na mnogo drugih načina, mnogi od njih uopšte ne bi koristili dva kadra.

Dakle, za konačno postojanje jednog narativa, veoma je bitna, kaže David Bordwell u knjizi *Naracija u igranom filmu*, "forma u kojoj on dolazi do posmatrača" (Bordwell, 1985: 49). Također, da bi završili priču o narativu koji podsjeća na život, potrebno je i snimanje filma, odnosno oživljavanje tog narativa prihvatiti kao sastavni dio života. To svakako potvrđuje i Ceylanov film *Oblaci maja* u kojem se režiser vraća u svoj rodni grad kako bi snimio film s roditeljima i starim susjedima. Ovdje se ponovo potrebno vratiti na Jacquesa Aumonta i podnaslov njegove knjige "Između prirode i apsoluta: Tarkovski": "Ne mogu se složiti sa Reneom Klerom koji je govorio: 'Moj film je već stvoren. Ostaje samo da ga snimim.'" (Tarkovski, 1989/2006: 88) Jer, kako nastavlja Aumont: "Film nije nešto čime ovladavamo i što proračunavamo, riječ je o stvaranju ili ponovnom stvaranju jednog iskustva, koje treba da bude proživljeno prvi put za vreme snimanja." (Aumont, 2006: 63)

Tarkovski dakle, govoreći o filmu koji nastaje tek kad se upale kamere, potvrđuje i tezu o narativu koji postoji tek kad se ugase kamere. Zapravo, ovu teoriju potvrđuje i sam Ceylan, prepričavajući priču o nastanku "kadra sa jabukom" u kojoj jedan lik pokušava da ubere jabuku koja padne na strminu livade i počne da se kotrlja, sporo i lagano, kao što se kotrlja i ta tamna anadolijska noć. Taj kadar, koji završi tako što jabuka stigne do malog potoka koji je odnese do drugih, istrulih jabuka, a koji simbolizira sudbine glavnih likova koje se poput jabuke kotrljaju kroz vrijeme, nikada nije postojao na papiru i nastao je na snimanju, slučajno, kada je jedna jabuka otpala sa stabla i krenula da putuje kroz vrijeme.

Dakle, u automobilima su tužilac, doktor, glavni inspektor, vozač, policajac, njihova pratnja, grobari... te dvojica muškaraca sa lisicama na rukama, među kojima je i lice koje naslućujemo iz zaboravljene kafane. Upravo on vodi ovu čudnu grupu izvršne vlasti kroz nenaseljene oblasti Anadolije. Problem nastaje kada

shvati da se ne sjeća mjesta gdje je zakopao tijelo, "zaboravljajući" tako i smrt 1,5 miliona ubijenih Armenaca. Također, bitno je spomenuti da je riječ o stvarnom događaju što nas odvodi do iranskog režisera Abbasa Kiarostamija i njegovog čuvenog filma *Krupni plan* (*Nemaye Nazdik*, 1990). On je rekonstruisao priču o jednom varalici koji je išao po Iranu predstavljajući sa kao režiser Mohsen Makhmalbaf i dosta uspješno sakupljao pare, kao, za svoj novi film. Policija ga uhvati i zatvori, a Abbās nađe sve učesnike u toj aferi i rekonstruiše događaj. Ovaj pokušaj poređenja i povezivanja, odvest će nas do Andréa Bazina i njegovog "tehničkog realizma" (Andrew, 1980: 105).

Međutim, ovdje postoji jedna bitna razlika. Glumci naturščici, koje je Ceylan ipak izbjegao u ovome filmu, autentične lokacije, istinita priča, gotovo realno vrijeme, slučajni susreti i "obični" razgovori, prirodno osvjetljenje, dugi kadrovi i spora kretnja kamere nemaju za cilj da prikazuju svakodnevni život i patnju običnog čovjeka koja je gotovo uvijek ista. Njihov zadatak je emocija, trenutno osjećanje čovjeka, njegov pogled koji nikad nije isti, bilo da gleda grane na stablu ili smrti u oči. To je ono što je talijanski neorealizam uvijek zanemarivao i prepuštao slučaju. Neponovljiva atmosfera trenutka koja snažno obuzima gledaoca i autentično mu prenosi trenutke patnje ili sreće. Prikaz puta i potrage vezuje *Anadoliju* s najreprezentativnijim Kiarostamijevim filmom *Okus trešnje* (*Ta'm e guilass*, 1997) u kojem srednjovječni gospodin Badii traži dobrovoljca koji će ga pokopati ispod trešnje, nakon što ovaj izvrši samoubistvo. Ni jedan ni drugi film nam ne dozvoljavaju naslućivanje ishoda narativa, jer obje verzije na svoje stilske načine, zadržavajući rješenje, skrivajući informacije, ne dopuštajući nam da se prepustimo fikciji, zapravo prestaju da budu samo priče i nastaju tu pred našim očima. Također, zbog pustinjskog krajolika, može se uspostaviti analogija ova dva filma s *Profesija: reporter* (*Professione: reporter*, 1975) Michelangela Antonionija jer u sva tri filma, uz tehničke sličnosti i razlike, odnos lik i krajolik stvara osjećaje nelagode i tjeskobe koji se prenosi na gledaoce i traže njihovo aktivno učešće.

Naslov filma *Bilo jednom u Anadoliji* nam, osim što upućuje na ime Sergio Leone i špageti-vestern, sugeriše već ispričanu, staru priču koja bi žanrovski odgovarala film noiru. Imamo čak i pojavu "fatalne žene", zbog koje se, kako poslije saznajemo, i desilo ubistvo. Međutim, izraz u kojem je "sirova građa" zaživjela ispred Ceylanove kamere donosi jedan osjećaj misterioznosti, melanholije te uranjajući duboko u čovjekovu dušu postavlja metafizička pitanja o prirodi života kakva sigurno nećemo čuti u spomenutim žanrovima. Ako se vratimo na naslov filma i *Bilo jednom u Anadoliji* pokušamo uporediti sa *Bilo jednom na Divljem zapadu* (*C'era una volta il West*, Sergio Leone, 1968) pronaći ćemo krupne planove lica koji u oba filma prenose unutrašnju napetost likova, međutim, u slučaju Leonea oni prikazuju trenutnu rastrojenost, dok Ceylan na njima slika i prošlost i budućnost.

Ipak, zarobljavanje čovjeka u spektakularni vestern krajolik iz kojeg on ne može pobjeći jer ga po pravilu iza brda očekuju novi kilometri nedodirljive doline, predstavlja mnogo jaču poveznicu Ceylanovog filma sa žanrom špageti-vesterna. Naravno, da bi preciznije govorili o formi *Anadolije* i generalno Ceylanovih filmova, onda je mnogo važnije spomenuti autore kao što su Yasujirō Ozu ili Robert Bresson. Ceylan, poput Ozua i Bressona, snima "realne stvari", onakve kakve jesu, bez složenih zapleta i izbjegavajući dramatične prizore i ne praveći od njih *big deal*. Međutim, ako minimalizam u svojim filmovima Ceylan duguje upravo njima, vizuelna ljepota je ponovo morala doći od velikog Andreja Tarkovskog. Kao i Tarkovski, Ceylan do duhovnosti dolazi usporenim ritmom i dugim kadrovima prirode i pejzaža koji gutaju obrise zarobljenih ljudskih figura, impresivnom i preciznom fotografijom koja dopušta travi, lišću, stablima ili nebu da oži-

ve i učestvuju u stvaranju jedne neponovljive atmosfere. Dalje, usmjeravanje narativa Ceylan duguje i mizanscenu u kojem priroda postaje dio scenskog prostora i počinje da stvara odnose sa ljudima koje oni međusobno ne mogu da izgrade, gotovo ekspresionističkoj upotrebi improvizovanog svjetla, zlatastoj boji koja sa živih pejzaža pokušava preći na umrtvljena ljudska lica, neprimjetnoj montaži koja zapravo nema šta da reže i šta da spaja, osim tmurnih lica i nedodirljivih glasova. Sve to skreće pažnju sa zločina ka mističnosti jedne noći koja će nekad biti prepričavana. S druge strane, svoj doprinos daju i izgovoreni besmisleni dijalozi o obranom kozijem jogurtu, o tužiocu koji previše puta staje da bi se olakšao, a između kojih se skriva i onaj najvažniji, o ženi koja je predvidjela svoju smrt. Svitanje zore privodi potragu kraju, a mrak nestaje zajedno sa ubicom, žrtvom i nikada razjašnjenim zločinom. Anadolija zaista donese sunce, a od potrage usmjerene ka dosadnoj istini ostane dugo priželjkivana laž koju prihvatimo kao olakšanje i u koju će neko, nekada, također bezuslovno vjerovati. Kao što vjerujemo u priče koje počinju sa "Bilo jednom…". Kada doktor na obdukciji prešuti da je ubijeni bio živ zakopan, onda je laž jedino vrijedno što se desilo u toj dalekoj noći i naša posljednja nada da utičemo na formu narativa naših i tuđih života.

Literatura

Aristotel, 2008, *O pesničkoj umetnosti*, preveo s grčkog i sastavio registar Imena Miloš N. Đurić, Beograd: Dereta

Aumont, Jacques, 2006, *Teorije sineasta*, prevela s francuskog Tina Trajković – Filipović, Beograd: Clio

Bordwell, David, 1985, *Narration in the Fiction Film*, Madison: University of Wisconsin Press

Čehov, Anton Pavlovič, 1997, *Četiri drame*, priredio i s ruskog preveo Čedo Prica, Zagreb: Školska knjiga

Čehov, Anton Pavlovič, 1988, *Paviljon br. 6 i druge novele*, preveli Tomislav Prpić, Iso Velikanović, Božidar Škritek, D. Marić, Martin Lovrenčević, Maja Mulić, Zagreb: August Cesarec

Dudley, J. Andrew, 1980, *Glavne filmske teorije*, preveo Borivoj Kaćura, Beograd: Institut za film

Horton, Andrew, 2004, *Likovi – Osnova scenarija*, preveo s engleskog Aleksandar – Luj Todorović, Beograd: Clio

Gilić, Nikica, 2004, "Naratologija i filmska priča", Zagreb: *Hrvatski Filmski Ljetopis*, god. 10, br. 37, str. 13–28.

Katnić–Bakaršić, Marina, 2007, *Stilistika. Drugo, dopunjeno i izmijenjeno izdanje*, Sarajevo: Tugra

Rancière, Jacques, 2010, *Filmska fabula*, prevela s francuskog Jasna Vidić, Beograd: Clio

Stjepanović, Boro, 1997, *Gluma I (Rad na sebi)*, Beograd: Boro Stjepanović – izdavač

Turković, Hrvoje, 2011, "Mora li narativni film imati naratora?", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 17, br. 67, str. 9–32.

Užarević, Josip, 2005, "Protonarativ i narativ – poslovica i vic", Zagreb: *Umjetnost riječi*, god. 50, br. 2/3, str. 147–170.

Internetska stranica

Službena internetska stranica Nurija Bilgea Ceylana, <http://www.nuribilgeceylan.com>

UDK: 791.633-051DARDENNE, J. P.
791.633-051DARDENNE, L.

Miroslav Sikavica

Na poleđini njihovih slika: etički realizam braće Dardenne

Sažetak: S *Obećanjem* (*La promesse*, 1996), svojim trećim dugometražnim igranim filmom, prekretnicom u njihovu radu i paradigmatskim filmom njihove daljnje karijere, braća Dardenne pronalaze put u minimalističkom hiperrealizmu i socijalno-moralnoj drami, istražujući društvene i s njima povezane moralne neuravnoteženosti vezane uz suvremene društvene i ekonomske prilike te položaj pojedinca u njima. Pri tom je realizam za njih, prije svega, etička pozicija iz koje se opservira svijet, tehnički i umjetnički izraz njihovih moralnih gledišta.

Ključne riječi: Jean-Pierre i Luc Dardenne, etički realizam, belgijski film

Belgijska struja nove stvarnosti: slučaj braće Dardenne

Nakon asistiranja Armandu Gattiju, francuskom redatelju i dramatičaru, koji je 1970-ih razvio vlastito političko kazalište i izvršio snažan umjetnički i politički utjecaj na obojicu braće te ih potaknuo da snimaju i rade zajedno,[1] te nakon više od desetljeća strastvena dokumentaristička angažmana mahom posvećena radničkom pokretu u frankofonoj belgijskoj pokrajini Liège,[2] gdje su rođeni i odrasli, Jean-Pierre (1951) i Luc (1954) Dardenne sredinom 1980-ih, osjećajući se u dokumentarizmu sve sputanije i frustriranije (usp. Mai, 2010: 37), prelaze u igranu formu. Godine 1987. snimaju svoj prvi dugometražni

1 Braća su upoznala Gattija početkom 1970-ih tijekom studija na Sveučilištu u Leuvenu (Louvainu), na kojemu je Luc studirao filozofiju, a Jean-Pierre dramu. Gatti je podučavao kazalište i film; Dardenneovi mu prvo asistiraju na komadu *La Colonne Durutti* o španjolskom anarhistu Buenaventuri Duruttiju, a potom i na ambicioznijem projektu *L'Arche d'Adelin*, za koji je angažirana seoska zajednica pokrajine Valonskog Brabanta. Kao radni materijal korišteni su iskazi seljaka koje su snimali Jean-Pierre i Luc. S Gattijem će braća ponovo surađivati već kao etablirani dokumentaristi, na njegovu filmu *Nous étions tous des noms d'arbres* (1983), na kojem je Jean-Pierre prvi asistent kamere, a Luc pomoćnik redatelja.

2 Između 1974. i 1977. Jean-Pierre i Luc su politički angažirani u svom Seraingu, satelitskom industrijskom gradiću pored Liègea, i njegovoj okolici, snimajući štrajkove i sastanke sindikata te ih javno prikazujući. Potom prelaze na duže dokumentarne forme, tj. filmove za belgijsku televiziju u kojima se bave tzv. velikim društvenim temama te suodnosom povijesti, politike i osobna identiteta: *Slavujeva pjesma* (*Le chant du rossignol*, 1978), o otporu protiv nacista u valonskoj regiji; *Prvo porinuće broda Léona M.* (*Lorsque le bateau de Léon M. descendit la Meuse pour la première fois*, 1979) i *Da bi rat završio, zidovi se trebaju srušiti* (*Pour que la guerre s'achève, les murs devaient s'écrouler*, 1980; poznat i kao *Žurnal – Le journal*), oba o ulozi i posljedicama velikog zimskog štrajka 1960/61. te *Poduke iz pokretnoga sveučilišta* (*Leçons d'une université volante*, 1982), o poljskim imigrantima u pokrajini Liège. Njihova produkcijska kuća, Dérives, osnovana 1975, još uvijek je vrlo angažirana, produciravši dosad preko 60 dokumentarnih filmova.

Obećanje (1996)

igrani film, *Falsch*, formalističku i artificijelnu adaptaciju posljednje drame Renéa Kaliskyog,[3] "nerealistično ambijentiranu i kostimiranu, fabulativno disfunkcionalnih pokreta kamere, s puno dramskog, odveć literarnog dijaloga i izvještačene glume" (Mai, 2010: 29), koja se uklapa u opće tendencije političkog filma, smještenu u pustu zračnu luku, metaforičko poprište zagrobna okupljanja i psihodrame jedne židovske obitelji, koja međusobno raščišćava s traumatičnim događajima iz prošlosti – antisemitskim pogromom komu svi članovi nisu uspjeli umaći. Pet godina poslije cjelovečernjeg debija uslijedio je *Mislim na tebe* (*Je pense à vous*, 1992), film kojeg koscenaristički potpisuje Jean Gruault,[4] prema kritici "njihov najmanje cijenjen i reprezentativan film" (Mai, 2010: 34), "društveno-romantična drama" (Mosley, 2001: 192) bračnog para izazvana klonućem muža nakon gubitka posla u tvornici, "stilski šumovita" (Mai, 2010: 38) i glumački artificijelna, od koje su se i sama braća distancirala,[5] neugodna "lekcija koja će ih primorati da redefiniraju svoj dotadašnji (igranofilmski) pristup" (ibid., 40) te s kojom "završava jedna faza njihove karijere" (ibid.).[6]

3 Napisane 1981. godine, antinaturalističke metode i s autobiografskim likom piščeva oca, koji je stradao u logoru Auschwitz, u osnovi preradbu starozavjetne parabole o Josipu i njegovoj braći.

4 Jean Gruault autor je preko 25 dugometražnih igranofilmskih scenarija između 1960. i 1995. godine, koje su režirali poznati redatelji, npr. Jacques Rivette, Roberto Rossellini ili François Truffaut. Nominiran je za Oscara za scenarij *Mog ujaka iz Amerike* (*Mon oncle d'Amérique*, 1980) Alaina Resnaisa.

5 Na početnim stranicama njihova dnevnika *Na poleđini naših slika* (*Au dos de nos images*, 2005) Luc navodi: "Što ćemo sad? Hoćemo li nastaviti sa snimanjem? Snimati filmove? Ne vidim zašto bismo. Loš film koji smo upravo napravili trebao bi nas zauvijek izliječiti od ove iluzije..." (Steele, 2012: 15).

6 Slijedi razdoblje preispitivanja koje ih je umalo odvuklo od fabulativna filma. Neka od razmišljanja poslije neuspjeha prva dva igrana filma zabilježena su u Lucovom dnevniku. Prvi zapisi datiraju iz vremena

Odluku da ubuduće snimaju isključivo "bez komercijalnih i operativnih producentskih pritisaka te uz maksimalnu autorsku slobodu" (Kragić, Gilić, 2003: 440), valonski redateljski dvojac ističe kao jedno od presudnih načela budućeg rada.[7] Povrh usmjerenja k nezavisnom film(ovanj)u, *les frères* kao značajnu smjernicu nove autorske politike ističu i čvrstu odluku da nadalje sve sami rade: pišu vlastite scenarije, traže i odabiru glumce, lokacije, scenografiju i kostime, sastavljaju filmsku ekipu[8] itd.; ukratko, da drže potpunu kontrolu nad svim aspektima i sektorima produkcije (Cardullo, 2009: 149-150). Treći važan zaokret u odnosu na okoštalu i artificijelnu poetiku prvih dvaju radova vidljiv je u težnji da se prevlada političnost i esteticizam prethodna razdoblja, preusmjeri na "rad s glumcima i njihovim tijelima" (ibid., 150) i otkrije drukčiji modus realizma, što se poklapa s novim tendencijama u svjetskom umjetničkom filmu od sredine 1990-ih koje se javljaju "kao prosvjedi protiv nerealističnosti trenutačno dominantne kinematografije, odnosno, u ime realizma" (Peterlić, 2009: 183).[9]

Obećanjem (*La promesse*, 1996), svojim trećim dugometražnim igranim filmom, koji je umnogome prekretnica u njihovu radu, "novi početak" (Mai, 2010: 40) i paradigmatski film daljnje karijere, braća Dardenne konačno pronalaze "put" u minimalističkom hiperrealizmu, "tehnički reduciranom snimanju na nenamještenim lokacijama, pod prirodnim svjetlom i sa zatečenim zvukom" (Kragić, Gilić, 2003: 137), "svakodnevnim pričama u neizuzetnom, suvremenom ambijentu" (Pavičić, 2011: 92) i "režiji koja se temelji na dugim kadrovima-sekvencama izrazito pokretne i nemirne kamere (kao u filmovima Dogme 95, Nicolasa Windinga Refna, Harmonya Korinea, Brillantea Mendoze i *filipinske škole*)" (ibid., 92-93).

U intervjuu za *Film Independent* Luc kaže: "Rekao bih da smo s *Obećanjem* pronašli radnu metodu. Napisali smo sami scenarij. Snimali smo u kontinuitetu. Radili smo s glumcima koji nisu poznati i s timom kojeg su sačinjavali prijatelji. Oslobodili smo se suvišne tehnike i napravili smo film najjednostavnije što smo mogli" (Jones, 2012). Naime, nakon filma *Mislim na tebe* nakon *Mislim na tebe* i navještaju promjenu njihova igranofilmska nazora te radikalizaciju postupaka.

7 Godine 1994. utemeljuju produkcijsku kuću *Les Films du fleuve* (Filmovi rijeke, op. prijevod autora), svoju drugu po redu, koja će stajati iza svih njihovih narednih igranofilmskih projekata.

8 Njihov najuži autorski i kreativni tim čine producent Denis Freyd, direktor fotografije Alain Marcoën, montažerka slike Marie-Hélène Dozo, tonski snimatelji Jean-Pierre Duret i Benoît De Clerck te snimatelji, odnosno operatori kamere Benoît Dervaux i Amaury Duquenne.

9 Od sredine 1990-ih do danas "svjetski je film prolazio kroz niz burnih stilističkih promjena koje su stavile na kušnju granicu igranog i animiranog, a potom i igranog i dokumentarnog. Naglašena prevaga tehnologije, računarskog trika i virtualne zbilje u medijskoj sferi (igrica, holivudskog igranog i animiranog filma) prouzročila je svojevrsnu stilsku kontrarevoluciju. Ona se očitovala u nizu pravaca i grupa koji nastoje 'vratiti stvarnost' u filmski medij, te film vratiti onom što Dudley Andrew naziva Bazinovim 'cahiersovskim aksiomom'. Takvu *niskotehnološku* i *realističku* (kontra)revoluciju nalazimo najjasnije u danskom manifestu Dogma 95 (...). Ali – postoji i niz drugih pravaca koji u stilskoj praksi polazi od istog razumijevanja medija: među njima su novi argentinski i filipinski film, kineska šesta i digitalna generacija, njemačka berlinska škola (*Berliner Schule*), novi rumunjski film, usmjerenje *slow cinema*, kao i američki *mumblecore* pravac sa sjedištem u Austinu. Većina tih stilskih grupa dijeli zajedničke stilske karakteristike, uključujući ono što Rhombes naziva 'ideologijom dugog kadra', sklonošću za vremensko komprimiranje radnje, korištenje kadra-sekvence, *mistakeism* i *DV humanism*" (Pavičić, 2011: 263).

Dardenneovi napuštaju standardni 35mm film i svoja četiri naredna igrana filma – *Obećanje*, *Rosettu* (*Rosetta*, 1999), *Sina* (*Le Fils*, 2002) i *Dijete* (*L'Enfant*, 2005) – snimaju na znatno jeftinijem i praktičnijem super 16 formatu, kojeg poslije u postprodukciji prebacuju na širu 35mm vrpcu. Prelazak s akademskog na supstandardni 16mm film, u prošlosti, između ostaloga, osobito cijenjen i rasprostranjen kod dokumentarista, reducirao je troškove u proizvodnji i obradbi filma, rasteretio ih je glomazne 35mm tehnike i suvišne tehničke ekipe,[10] i, možda još važnije, oslobodio ih određenih operativnih produkcijskih ograničenja. Na taj način su priskrbili sebi više vremena za produkciju,[11] oslobodili su se obveze snimanja "po lokacijama" i počeli snimati scenarističkim, odnosno dramaturškim slijedom;[12] također, produkcijska neovisnost im je omogućila nerastavljanje scenografije sve do završetka snimanja, odnosno nadosnimavanje scena s kojima nisu zadovoljni. S druge strane, tehnika snimanja s pomoću lake 16mm kamere diktirala je promjenu snimateljska stila: grublju fakturu slike, dinamičnu kameru iz ruke, odustajanje od klasičnog raskadriravanja scene te prelazak na dugi kadar (inzistiranje na kadru-sceni pa čak i kadru-sekvenci) i sl.; ukratko, jedan dokumentarističkiji prosede, naizgled bez prethodnog aranžiranja situacije, koji je pridonio dojmu izvornosti i životne uvjerljivosti te rezultirao "zamagljenjem granica između igranoga i dokumentarnoga" (Cardullo, 2009: 88) u njihovim filmovima.

Ukratko, "minimalističkim filmovima" (Cook, 2007: 283) koji su uslijedili – *Rosetta*, *Sin*, *Dijete*, *Lornina šutnja* (*Le silence de Lorna*, 2008) i *Dječak s biciklom* (*Le gamin au vélo*, 2011) – stvorili su djelo koherentna svjetonazora, tematike i stila te, kako to tvrdi Bert Cardullo u predgovoru knjige izabranih eseja i intervjua o braći Dardenne, "zasjeli na čelo novoprobuđenog društveno-angažiranog europskog filma" (2009: ix).

Socijalno-psihološki pristup

Zbog ambijentiranja priča u socijalno nereprezentativne ambijente i fokusa na marginalne slojeve, jednako isključene od društva kao i od *mainstream* kinematografije, kritičari igranofilmski opus braće Dardenne od *Obećanja* naovamo često nazivaju socijalnim realizmom (Cardullo, 2009: 59). I djelomično su u pravu. Jean-Pierre i Luc preuzimaju repertoar motiva, tema i karaktera iz zapadnoeuropskih socijalnih filmova[13] te ih protežu na svoju sredinu. Građu za svoja djela pronalaze u svojoj okolini, u svijetu što ga neposredno poznaju. Od dviju belgijskih regija oni se fokusiraju na onu danas siromašniju, nerazvijeniju i isključeniju – Valoniju. Više-manje sve svoje igrane filmove snimaju u Seraingu,[14] tvorničkom gradiću na rijeci Meuse, 10 km uzvodno od Liègea, nekada industrijskom raju izgrađenom na ugljenu i čeliku, "malom Detroitu" (Anderson, 2010), kako mu Luc na jednom mjestu tepa, a u vrijeme njihova odrastanja već nagriženom

10 Radnog tima potrebna na snimanju, rasteretivši "sektor" kamere i scene.

11 *Falsch* je snimljen je u petnaest noći na aerodromu u Brugesu, *Dijete* su snimali dvanaest tjedana, *Rosettu* jedanaest tjedana i sl.

12 Ne vode računa u kojem je trenutku na nekoj lokaciji najekonomičnije snimati, nego snimaju, u onoj mjeri u kojoj je to izvedivo, redom, od prve stranice scenarija do zadnje.

13 Karakteristične teme britanskog socijalnog realizma za Samanthu Lay (2002: 14) su socijalni problemi nižih slojeva britanskog društva (najčešće radničke klase), promjene spolnih uloga, lijevo-liberalan komentar društva, prikaz negativnih posljedica kapitalizma te pitanje (nacionalnog, etničkog, osobnog) identiteta.

14 Izuzev *Lornine šutnje*, koja je snimana u Liègeu, jer im je trebao veći, napučeniji grad kako bi pojačali osjećaj usamljenosti i tjeskobe kod protagonistice.

Dijete (2005)

(kao uostalom i cijela regija) krizom u čeličnoj industriji te restrukturiranjem i slabljenjem gospodarstva, danas gradu duhova, akumulatoru nezaposlenosti i depresije. Seraing je za njih ono što je za nas, na primjer, Sisak, a Robertu Rosselliniju u filmu *Njemačka, nulte godine* (*Deutschland im Jahre Null*, 1948) poratni Berlin: "slomljen svijet" (Cummings, 2009: 59), slika "društva u malom" koje je fizički i duhovno korodiralo; bujno tlo za priče o krizi morala u uvjetima ekonomske deprivacije. Sve njihove priče imaju uporište u stvarnosti, "u nečemu čemu su sami svjedočili ili što su pročitali, u kriminalnim radnjama u društvu, u pričama koje su čuli od prijatelja ili znanaca, u zgodama sa seraingških ulica" (Mai, 2010: 63) i sl., pokušavajući fokusirati neuralgične točke današnjeg (društvenog) trenutka– naličje deindustrijalizacije, kapitalizma i globalizacije: eksploataciju ilegalnih, ekonomskih imigranata (*Obećanje*), nemogućnost integracije mladih radnika na tržište rada u okolnostima gospodarske krize (*Rosetta*),[15] posljedice maloljetničkog nasilja na obitelj i pojedinca (*Sin*), besprizorništvo, džeparenje i trgovinu djecom (*Dijete*), sklapanje brakova iz interesa radi zarade i dobivanja državljanstva (*Lornina šutnja*), odbačenu djecu od strane frustriranih, nekompetentnih roditelja (*Dječak s biciklom*). A sve ih odlikuje realistična odsutnost melodramatike i sentimentalnosti.

Problemom imigracije kao "velikom temom suvremene zapadnoeuropske kinematografije" (Anderson, 2012) i "paradigmom nove historijske svijesti" (Krivak, 2008: 165) Dardenneovi se bave u čak dva igrana filma: *Obećanju* i *Lorninoj šutnji*. Belgija koju nastanjuju njihovi ekonomski migranti iz Istočne Europe, Afrike i Azije, "svojevrsni *homines sacri* (Giorgio Agamben), isključeni ljudi bez prava, što ih se smije ubiti, a da se za to ne bude kažnjen" (Krivak, 2009), nije gostoljubiva i bogata zemlja čokolaterija, pivnica i vafla, nego zemlja

15 "U godini snimanja *Rosette*, 1998, više od polovice Belgijanki i Belgijanaca mlađih od 25 godina nije moglo pronaći posao šest mjeseci nakon završetka škole, a najveći broj njih u Valoniji" (Mai, 2010: 65-66).

desperatnih stranaca, nezaposlenosti, siromaštva i nesolidarnosti. Bježeći od domicilne neimaštine, siroti ilegalci (u *Obećanju*) u spasonosnoj zapadnoeuropskoj kraljevini žive praktički u slamu eksploatirani od strane "dekadentnih domaćina" (Pavičić, 2009). Praktična i radišna Albanka u *Lorninoj šutnji* radi neatraktivan i slabo plaćen posao u praonici rublja rezerviran za doseljenike i sanja o vlastitoj zalogajnici dok se sa zaručnikom, najmljenim radnikom, nalazi po parkiralištima. Gospodarski razvijen europski Zapad na koji hrle Dardenneovi gladni očajnici nije obećana zemlja blagostanja, "Zapad butika, potrošačkog *up-market* društva i obilja srednje klase" (Pavičić, 2011: 191). To je Zapad loših prilika, "*fast fooda*, stražnjih i servisnih prostorija, javnog prijevoza – dakle, prizemlje potrošačkog društva, upravo onakvo u kakvom živi većina istočnoeuropskih emigranata na Zapadu" (ibid.).

Njihovi narativi "ne ekspliciraju širi društveni niti politički kontekst" (Graham, 2001),[16] već se isključivo bave individualnim sudbinama junaka. Kao socijalni filmaši, braća Dardenne dijele očitu sklonost i empatiju za "društveno marginalizirane i deklasirane" (Cardullo, 2009: 19), za one nižeg socijalnog statusa, koji rade loše plaćene i prljave poslove, koji su siromašni i sl.; ukratko, za "obične, male ljude koji pokušavaju preživjeti u postindustrijskoj Belgiji" (Francke, 2000). Marginalci Dardenneovih najčešće su moralno zapušteni, bez osjećaja odgovornosti i osjećaja za druge ljude te se, prepušteni sami sebi, batrgaju za egzistenciju kako znaju i umiju – na rubu društva, često i na rubu zakona. Christine Smallwood (2012) ih naziva "polusvijetom"; bave se neuglednim i moralno sumnjivim poslovima ne bi li se iskobeljali s dna društvene ljestvice i egzistencijalnog ponora. Uporno nijansirajući iz filma u film status i problematiku društveno neintegrirane populacije, braća Dardenne pokazuju da ih ne zanima fikcijski eskapizam prevladujuće "kinematografije atrakcije" (Andrew, 2010: xv) te da ne žele okretati glavu od siromaštva, nezaposlenosti i socijalne isključenosti, glavnih socijalnih problema suvremena svijeta. Upravo suprotno, ustrajno istražujući loše "materijalne uvjete života i (moralno narušene) društvene odnose među ljudima (kritički) ukazuju na to kako društvo (danas doista) funkcionira" (Cardullo, 2009: 179). Stoga su u pravu oni kritičari koji, poput Emilie Bickerton, ističu "ulogu i važnost rada i zaposlenja za društveni status, integritet i (samo)poštovanje" (Cardullo, 2009: 19) njihovih likova. Međutim, njihovi marginalci nisu očajni samo zato što su nezaposleni ili zauzimaju najslabije plaćena i najprljavija radna mjesta, nego je njihova neintegriranost puno dublja: kumulirana u nekvalitetnim socijalnim odnosima i stanovanju, narušenim obiteljskim odnosima, nedostatku kvalifikacija, neadekvatnom životnom standardu, isključenosti iz socijalne i medicinske skrbi te policijske zaštite, izoliranosti, nesudjelovanju u političkom odlučivanju i dr.

Uboga, samohrana udovica iz Burkine Faso u *Obećanju* je drastičan primjer isključenosti i nezaštićenosti migranata "svih provenijencija, koji su postali prepoznatljivim znakom svijeta u kojem živimo" (Krivak, 2009): lažu joj i prešućuju smrt supruga; ne može tražiti zaštitu niti pravdu od policije jer boravi ilegalno u zemlji; kad joj se dijete razboli, nema novaca s kojima bi platila pregled kod doktora (jer zdravstvena skrb nije besplatna); kao crnkinja je predmet rasističkog omalovažavanja (po njoj pišaju, preko njezinih stvari gaze motorom), itd. Ukratko, ono što je "čini živim bićem jest (tek) posjedovanje gola života, odnosno svodivost na golu, biologijsku egzistenciju. To je

16 Uzroke i analizu ilegalne imigracije, ksenofobije i rasizma, ekonomske i gospodarske krize, porasta nezaposlenosti i beskućništva, maloljetničke delikvencije, uličnog kriminala, institucionalizaciju odgojno zapuštene djece i dr.

raskorijenjenost i bezdržavljanstvo izbjeglice, azilanta, apatrida, migranta (...) živog mrtvaca (zombija!) isključena iz političke zajednice" (Krivak, 2008: 169).

Uglavnom, zaokupljenost Dardenneovih socijalnom problematikom, prikazom društvenih odnosa i položajem pojedinca u njima, njihova je preokupacija još iz dokumentarističkih dana, ali sve do *Obećanja* njihovi su filmovi bili, prije svega, "politički mišljeni" (Peterlić, 1990: 342). Tek nakon "nesretne avanture" (Cardullo, 2009: 17) s filmom *Mislim na tebe* braća napuštaju apriornu političku vizuru i prebacuju se sa socijalno-političkog polja na polje socijalno-psihološkog filma, u kojem će do izražaja doći njihov istančan osjećaj za socijalno-psihološku, odnosno socijalno-moralnu dramu. Naime, psihološko, odnosno moralno je u njihovim filmovima od *Obećanja* naovamo uvijek "vezano uz neposredno (ali i posredno) društveno okružje, uz društvene prilike i položaj pojedinca u njima" (Turković, 2004).

U centru njihove istraživačke pažnje su međuljudski odnosi, prije svega, kriza ljudskih odnosa, posebno onih između odraslih i adolescenata[17] te između roditelja i djece,[18] općenito, problematika "generacijske transmisije" (Cardullo, 2009: 126). Gotovo pa opsesivna tema svih njihovih narativa je "motiv djece zrelije od očeva, odnosno djece koja moraju rješavati nedaće naslijeđene od roditelja" (Pavičić, 2011: 191). Naime, na tragu neorealista koji su vrlo često rabili djecu kao svjedoke drama svakodnevnog života, Dardenneovi pokazuju interes za zapuštene adolescente koji dolaze iz "nesigurnih obitelji" (Louis Roussel), problematičnih, disfunkcionalnih, često krnjih zajednica lošeg imovinskog stanja i koji odrastaju bez odgovarajuće psihosocijalne pomoći društva i obitelji, ukazujući kako na socijalne probleme i isključenost utječu, između ostaloga, poremećeni obiteljski odnosi, slabljenje obiteljske kohezije, neemocionalan razvoj djece, kriza roditeljske funkcije, prenošenje brojnih roditeljskih frustracija (izazvanih ekonomskim problemima) na djecu, preuzimanje nasilna obrasca kao "normalna i uobičajena" načina rješavanja sukoba, itd.[19] Uglavnom, Dardenneovi odrasli su disfunkcionalni roditelji koji ne mogu biti "svjetionici svojoj djeci" (Juul, 2012: 77) jer su neodgovorni, neemocionalni, frustrirani i egoistični, a mladi dolaze iz nepoticajnih obitelji pa su odgojno zanemareni, destruktivni, asocijalni, neempatični.

Dragan Rubeša piše kako su "ožiljci na duši u (filmovima) Dardenneovih... rezultat konfliktne usamljenosti koja generira izdaje, odbacivanja i teške gubitke" (Rubeša, 2011). Naime, svi njihovi likovi imaju sužen društven život, ograničen kontakt s ljudima, i, na kraju, usamljeni su u svojoj svagdanjoj borbi.[20] Međutim, kako to ispravno primjećuje Maria

17 Assita – Igor u *Obećanju*, Olivier – Francis u *Sinu*, Bruno – Steve u *Djetetu*, Samantha – Cyril u *Dječaku s biciklom*.

18 Roger – Igor u *Obećanju*, Rosettina majka – Rosetta u *Rosetti*, Bruno – vlastito novorođenče u *Djetetu*, Guy – Cyril u *Dječaku s biciklom*.

19 U *Obećanju* autoritativan otac traži od sina poslušnost, (u)činivši ga saučesnikom u kriminalu; u *Rosetti* se obrću uloge pa starija maloljetnica skrbi za majku alkoholičarku; od oca odbačen "dječak s biciklom" ponaša se asocijalno i agresivno, nesposoban uzvratiti ljubav adoptivnom roditelju. U *Sinu* pratimo odnos traumatizirana samca, shrvana razvodom braka i gubitkom djeteta, maloljetna delikventa nesposobna razumijeti počinjeno djelo i odgojna zavoda kao institucionalne obitelji; očevi u *Djetetu* i *Dječaku s biciklom* nemaju osjećaj roditeljske odgovornosti, itd.

20 Rosetta "ratuje" protiv cijelog svijeta; shrvan gubitkom djeteta i razvodom, Olivier je traumatiziran samac (*Sin*); Bruno i Sonia su besprizornici na ulici (*Dijete*); "interes i novac pokazuju da je Lorna bila u zabludi glede Sokola" (Krivak, 2009) (*Lornina šutnja*); Cyrila otac ostavlja u domu za nezbrinutu djecu (*Dječak s biciklom*).

Rosetta (1999)

Garcia, naposljetku se "usamljene 'duše' u filmovima Dardenneovih ipak spajaju i formiraju novo zajedništvo" (Garcia, 2012).[21]

Premda je valonska vlast iskoristila euforiju oko festivalskog uspjeha *Rosette*,[22] nazavši amandman zakona o plaćama koji će bolje štiti mlade na tržištu rada, izglasan u studenom 1999, "planom Rosetta", te makar ih neki kritičari i dalje nazivaju autorima neskrivene političke intencionalnosti, za najpoznatiji belgijski redateljski dvojac fabulativni film je od sredine 1990-ih sve manje sredstvo eksplicitne političke borbe, a sve više poligon za humanističke, "jednostavne ljudske priče u kojima netko povrijedi nekoga i poslije mu bude žao da je to učinio" (Cardullo, 2009: 166). U intervjuu za *The Independent* Luc pojašnjava kako oni tek teže postizanju komunikacije s publikom, čiju pasivnu ulogu i uvriježena gledišta pokušavaju poljuljati, odnosno prodrmati, ali bez agitacijskog momenta, intencije da (igranim) filmom mijenjaju svijet, odnosno utječu na društvenu i političku praksu (usp. Cardullo, 2009: 104). Naime, kako to tvrdi Brian Gibson u eseju o ulozi gledatelja u njihovim djelima, filmovi Dardenneovih, poput onih Michaela Hanekea,

21 Sin bez oca (Igor) i udovica (Assita) u *Obećanju*, nezaposlena gnjevna djevojka (Rosetta) i usamljen prodavač vafla u kamionu-kiosku (Riquet) u *Rosetti*, otac ubijena sina (Olivier) i ubojica njegova djeteta (Francis) u *Sinu*, izgubljeno i ponovo pronađeno zajedništvo Brune i Sonie u *Djetetu*, dijete kojeg napušta otac (Cyril) i žena koju napušta ljubavnik (Samantha) u *Dječaku s biciklom* i dr.

22 Nakon uspješnog prikazivanja *Obećanja* u pobočnom programu Cannesa 1997, svi njihovi naredni filmovi igrat će u službenoj konkurenciji tog najprestižnijeg filmskog festivala i redovito osvajati nagrade: dva puta najugledniju Zlatnu palmu za *Rosettu* (1999) i *Dijete* (2005), Veliku nagradu žirija za *Dječaka s biciklom* (2011), nagradu za scenarij za *Lorninu šutnju* (2008), dvije nagrade za glumu (Émilie Dequenne *ex aequo* za najbolju glumicu u *Rosetti* i Olivier Gourmet za najboljeg glumca u *Sinu*) te dva posebna priznanja Ekumenskog žirija (za *Rosettu* i *Sina*).

ne daju odgovore, nego postavljaju pitanja te – "tražeći od (aktivna) gledatelja nasilnu intimnost s njihovim subjektima" (Gibson, 2006) te posredstvom dinamične kamere iz ruke i krupna plana – fokusiraju publiku za socijalno-moralnu dramu, (po)stavljajući je u odgovornu poziciju "svjedoka nasilja siromaštva" (ibid.), pri čemu očevidac, za razliku od konzumenta priče, koji je implikacija komercijalnog filma, nosi teret odgovornosti (za ono što je vidio): može ili ne mora djelovati.

Etički pristup

Hvaleći ih, kritičari najčešće ističu ono što je u njihovim filmovima realistično, odnosno autentično, "crnu sliku" društvene zbilje. Međutim, pronicljiviji analitičari uočavaju i u prvi plan guraju moralno-filozofsku problematiku njihovih narativa, etiku kao svojevrsnu kritiku otuđenih međuljudskih odnosa te kritiku društva u cjelini. Tako, na primjer, Bert Cardullo *Obećanje* čita kao "moralnu dramu o društvenim i ekonomskim posljedicama ksenofobije" (2009: 31). Karin Badt tvrdi da Rosetta, kao i glavni junaci *Obećanja* i *Sina*, traga za moralnim spasenjem (Cardullo, 2009: 139). Za Juricu Pavičića braća u *Lorninoj šutnji* "prelaze s terena Kena Loacha[23] na teren – Dostojevskog. Vječnu temu smije li se ubiti 'bezvrijednu' babu za širu korist Dardenneovi prevode u postindustrijski limb" (Pavičić, 2009). Andrew Bailey piše o filmovima Dardenneovih kao o jednostavnim, ali ne i simplificiranim socijalnim dramama koje istražuju moralne i etičke dileme egzistencijalno ugrožene radn(ičk)e klase (Bailey, Duncan, 2007: 160). Doug Cummings opisuje njihove filmove kao spiritualne, na temu "međuljudskih odnosa, moralna (ne) djelovanja i osobne transformacije" (Cardullo, 2009: 55). Joseph Mai zaključuje kako se preko njihovih priča ne uživljavamo i eskapistički ne premještamo u fikcionalne svjetove, nego korigiramo naše poglede i ponašanja (Mai, 2010: x).

Kao i za njihova uzora Rossellinija, za braću Dardenne "stvarnost nije (tek) društvena činjenica, nego (više) moralni problem" (Bazin, 1967b: 79). Naime, smisaonost njihovih narativa ne iscrpljuje se u prikazivanju sudbine čovjeka u teškim ekonomskim prilikama, već "svi (njihovi) likovi žive potresno istinito. Nijedan od njih nije sveden na položaj stvari ili simbola" (Bazin, 1967b: 8), kao što im krajnji ideal nije ni tzv. globalna metafora.[24] Tako, na primjer, za neorealizam paradigmatski De Sicini *Kradljivci bicikla* (*Ladri di biciclette*, 1948) prikazuju kako se "socijalna bijeda održava na psihu (pojedinca) i rezultira kriminalnim činom: pokradeni siromah sam postaje lopovom" (Peterlić, 2003: 311). Rekli bismo: kakvo društvo, takav pojedinac. Međutim, ono što je za autorski tandem De Sica–Zavattini klimaks, odnosno vrhunac zapleta, za Rosellinija, a potom i za braću Dardenne, bi strukturalno bio tek prvi čin, odnosno zaplet: trenutak u kojem se glavni junak hvata u koštac s moralnom dilemom. Tamo gdje završavaju De Sica i Zavattini počinju Rosellini i braća Dardenne. Naime, u filmozofiji Dardenneovih čovjek nije determi-

23 Loacha kritika često dovodi u vezu s braćom Dardenne. Geoffrey Macnab Dardenneove naziva "beneluškim odgovorom na Kena Loacha" (Cardullo, 2009: 89). Sama braća, iz opusa ovoga socijalnog filmaša, najčešće izdvajaju *Kišno kamenje* (*Raining Stones*, 1993). Loachev utjecaj posebno se vidi u "prosedeu zasnovanom na dokumentarističkim obrascima pokreta *Free Cinema*, neuljepšanoj fotografiji, naturalistički preciznoj opservaciji, snimanju na autentičnim lokacijama i dijalektu, sklonosti prikazu depresivnih, siromašnih radničkih ambijenata, odsutnosti melodramatike i sentimentalnosti, glumačkom verizmu" (Kragić, Gilić, 2003: 345) i dr.

24 "Nastojanje da film kao cjelina bude simbol određene društvene situacije i problema čovjeka" (Peterlić, 1990: 223).

niran produkt društva bez slobodne volje i mogućnosti moralna djelovanja. Upravo suprotno, riječima Andréa Bazina, "glavni junaci njihovih filmova moraju sami za sebe riješiti jedan suštinski moralni problem, trebaju pronaći odgovor koji će svijetu dati njegov etički smisao" (Bazin, 1967b: 79). To je suština njihovih scenarija, njihova središnja os.

Jedan dio kritike tu njihovu "etičku poziciju iz koje se promatra svijet" (Peterlić, 1990: 455) tumači kroz religioznu optiku. Cardullo tako tvrdi da *Rosetta* ima kršćanski prizvuk, unatoč konstantnoj sumornosti priče, a religijske elemente pronalazi u Rosettinom *outfitu*, njenoj konstantnoj, abdomenalnoj boli, hrani koju jede te, posebno, u završnoj sceni filma.[25] Karin Badt u Rosettinom padu u jezero (nakon svađe s majkom) vidi "metaforu prisilnog 'krštenja'" (Cardullo, 2009: 139), koje ne vodi do utapanja (što je bio prvotni scenaristički plan Dardenneovih; usp. Cardullo, 2009: 23), nego do nove postaje na putu glavne junakinje do preobražaja. Geoffrey Macnab iščitava *Sina* kao prikrivenu religijsku parabolu o Abrahamu i Izaku.[26] Cardullo je kršćanske paralele *Sina* tražio u profesiji glavnog junaka (stolar), naslovu filma, centralnom odnosu između oca i (zamjenskog) sina, nedjelji kao danu Olivierova i Francisova konačnog razračuna, u (možebitnom) oproštenju i dr.[27] Marijan Krivak također piše da su "i *Sin* i *Dijete* biblijske parabole. (...) I dok se u *Sinu* radi o pronalaženju davno izgubljenog djeteta, u *Djetetu* će tema filma biti rođenje novog života, kako metaforički tako i doslovno. Nimalo nije slučajno da je (glavni) protagonist u *Sinu* po struci tesar, baš kao biblijski Josip, dok će Claudy (Jérémie Renier) začeti još nerođeni život u *Lorninoj šutnji*!" (Krivak, 2009).

Premda ne skrivaju svoj rigorozan katolički odgoj,[28] braća Dardenne (u intervjuima) kategorički odbijaju da se njihovi filmovi (iš)čita(va)ju kao (religijske) alegorije.[29] U razgovoru s Jonathanom Romneyem pojašnjavaju kako "njihovi filmovi govore o krivnji, ali ne i o žrtvovanju, u kršćanskom smislu, poradi spa-

25 Šareno odjevena (crveno-crna jaknu, žute tajice, siva suknju), kao suvremena luda koja iskače iz deprivantna seraingška sivila, Rosetta ga podsjeća na Harlekina, šaljivo lice iz *commedie dell'arte*, koje izaziva društvene konvencije i moral. Cardullo povlači paralelu između Rosettine boli u trbuhu i želučanih tegoba Bressonova svećenika u zaostaloj župi u *Dnevniku seoskog župnika* (*Journal d'un curé de campagne*, 1951), tumačeći ih kao fizičke manifestacije moralnih dilema. Da Rosetti nedostaje topline, tj. ljubavi u životu, Cardullo dokazuje na primjeru fena, koji joj jedini može odagnati (duhovnu) prazninu, tj. bol. Kršćansku simboliku Cardullo iščitava i iz hrane: u ribi koju Rosetta pokušava upecati u jezeru, u krušnoj simbolici vafla te, na kraju, u (tvrdokuhanom) jaju kao simbolu Rosettina probuđenja. Za Cardulloa najsugestivnija je posljednja kadar-scena, koja traje preko četiri minute, u kojoj Rosseta tegli (poput Krista križ) tešku bocu plina kojim se namjerava ubiti, a na putu do prikolice posrće (ni više ni manje nego) tri puta. (Usp. Cardullo, 2002.)

26 Za Geoffreya Macnaba glavni junak *Sina*, Olivier, je suvremeni Abraham podvrgnut kušnji, koji doživljava Francisa kao supstitut za izgubljenog sina, ali i kao ubojicu svojeg djeteta kojeg treba žrtvovati. Vidi tekst G. Macnaba "Timber!: Carpentry and *Le Fils*" (Cardullo, 2009: 91).

27 Usp. Cardullov tekst "Lower Depths, Higher Planes: 'On the Dardennes *La Promesse*, *Rosetta*, *The Son*, and *L'Enfant*'" (Cardullo, 2009: 44-48).

28 Nametnut od oca, koji im je branio gledati televiziju i filmove da ih ne bi, tobože, pokvarili (Lim, 2006).

29 O *Sinu* kažu: "To nije priča o oproštenju, jer Olivier nije rekao Francisu 'Ja ti opraštam', kao što ni Francis nije zatražio od Oliviera oprost" (Cardullo, 2009: 129). Prema njihovim riječima, to je film "o teškoći razgovaranja" (ibid.), o problemu izgovaranja istine i izražavanja osjećaja. Olivier ne zna kako

senja, već su njihovi junaci usamljenici, a osjećaj krivnje čini ih još usamljenijima, sve dok se ne povežu s drugim ljudskim bićem" (Cardullo, 2009: 167). Joseph Mai zaključuje da "moralizam njihovih filmova nema veze s kršćanskim naukom niti s vjerom u Boga" (2010: xiii), već da ga "treba (pro)čitati kao sekularnu preradbu religijskih priča i tema" (ibid., xiv) te da *etika Drugoga* francuskog filozofa Emmanuela Lévinasa[30] "najbolje rezonira sa svijetom njihovih filmova" (ibid., xiii). Lucov dnevnik *Na poleđini naših slika* prepun je referenci na Lévinasa i njegovo promišljanje konkretne odgovornosti za Drugoga. Tako, na primjer, Luc eksplicitno piše kako se *Obećanje* "može (iš) čitati kao pokušaj razumijevanja Drugoga kroz (ono što Lévinas zove) susret 'licem u lice'" (Cardullo, 2009: 57).[31] Prema Lévinasu, različitost Drugoga, neprepoznavanje njegova 'lica', uzrok je netolerancije i neetičnosti. Moralnost dolazi izvana, u susretu s Drugim. Drugi je taj koji formira naše moralno ili nemoralno djelovanje. Jednako tako, Drugi budi našu odgovornost: 'odgovornost koja polazi od drugoga, i to ne temeljeći se u nekoj inicijativi drugoga, nego temeljeći se na njegovoj pojavnosti kao takvoj.'" (Vučković, 2000: 24)

Doista, Drugi Dardenneove likove p(r) obuđuju na odgovornost, potiču ih na moralno djelovanje; oni su njihovi katalizatori, koji ih "suočavaju s krizom savjesti" (Smith, 2009) i propituju. Tako Assita ima funkciju katalizatora za Igorovu transformaciju (*Obećanje*), Riquet za Rosettinu (*Rosetta*), Francis za Olivierovu i obratno (*Sin*), Sonia i Steve za Brunovu (*Dijete*), Claudy za Lorninu (*Lornina šutnja*), Samantha i dječak kojeg će Cyril orobiti za Cyrilovu (*Dječak s biciklom*).[32]

izgovoriti pred Francisom da je on otac njegove žrtve, a Francis ima problem reći da je on ubojica.

30 "Nasuprot Kantovoj racionalnoj etici utemeljenoj na *kategoričkom imperativu* koji se artikulira kao načelo *dužnosti*, ali i svim onim filozofijama koje ljudskom djelovanju i odnošenju prema prema Drugom uopće pristupaju *imanentistički*, pojavljuje se etika E. Lévinasa, za koju se s pravom može reći da počiva na načelu *odgovornosti za Drugoga i to polazeći od njega samog*" (Oslić, 2001: 27).

31 "Kada je riječ o drugom čovjeku, Zapadna filozofija počiva na uvjerenju da drugoga možemo spoznati analogijom. Drugi je *alter ego*. Za Levinasa to predstavlja nasilje, jer nije ostavljen prostor da drugi bude ono što jest, da bude apsolutno drugi. Budući da je Zapadna filozofija ontologija, ona nastoji spoznati drugoga, a spoznaje ga polazeći od istoga. Drugi tako može biti najviše *alter ego*, isto što i Isti. Levinas ne prihvaća to nasilje nad Drugim, nego zahtijeva da Drugi ostane aposlutno Drugi, i to tako da pred Drugim mora nestati posredništva pojma, da Drugoga susretnemo neposredno: licem u lice. Ontološki odnos (razumijevanje i spoznaja) nije prvi odnos s Drugim. Drugi ostaje tuđinac, uznemirujuća zagonetka koja se ne može pretvoriti u sadržaje i kategorije znanja i svijesti. Prvi je odnos s Drugim etički. On započinje bez spoznaje i ne može se pretvoriti u znanje. Drugi ne proizlazi iz mene. Dolazi izvana i on uspostavlja i određuje odnos koji je etički. Etika dolazi prije ontologije. Etika je *filosofia prima*." (Vučković, 1996: 222)

32 Kao što maloljetna Edmunda u razrušenom Berlinu, u Rosselinijevu filmu *Njemačka, nulte godine* nesposobnost da (pro)nađe potrebnu očinsku figuru dovodi do ubojstva oca, tako Igora u *Obećanju* grižnja savjesti i zavjet čovjeku na samrti dovodi do zatajenja oca i moralna djelovanja prema udovici umrloga. U posljednjem činu *Sina* Olivier se nađe u sličnoj situaciji kao i maloljetni ubojica njegova sina pet godina ranije, s rukama na ubojičinom vratu. Međutim, otac neće i sam postati ubojica, jer "najveća lekcija koju devastiran stolar može dati maloljetnom nasilniku (koji je, da stvar bude zamršenija, njegov naučnik i potencijalno zamjenski sin) jest – ne ubiti ga" (Cardullo, 2009: 126), što je, prema Lucovim riječima, čin "humanizma" (ibid., 115). Nakon što policija uhvati njegova maloljetna pomagača, koji umalo da se nije smrznuo u hladnoj

Dječak s biciklom (2011)

Središnja dramska situacija svih njihovih narativa je sukob, odnosno izbor između zadovoljenja vlastita interesa i (ne)moralna djelovanja spram drugoga, koji im stoji na putu. Ono što njihove (anti)junake čini grabežljivim, odnosno moralno beskrupuloznim, jest očaj– siromaštvo, nezaposlenost, život na margini, bezdržavljanstvo i sl. (Cardullo, 2009: 11). U današnjem svijetu, kako to u svom prikazu *Rosette* tvrdi Rhys Graham, ljudski ideali trpe pod teretom ekonomskog opstanka, "moralnost je luksuz" (Graham, 2001) i ljudi (kao u *Kradljivcima bicikla*) "da bi opstali, moraju krasti jedni od drugih" (Bazin, 1967b: 34). U Rosettinoj percepciji samo je jedna opcija izvlači iz socijalne depresije i vodi do normalna života, a to je zaposlenje – priprost posao prodavačice vafla u kamionu-kiosku i na tom putu ona ne bira sredstava. Tako, na primjer, kad Riquet (koji ne zna plivati) upadne u jezero, Rosetta dvoji da li da ga spasi. Ako se utopi, izgubit će (jedinog) prijatelja, ali će, možda, "zaraditi" njegov posao. Riječ je o strašnoj kritici društva: nezaposlenost i siromaštvo dehumaniziraju čovjeka i prisiljavaju ga na nesuosjećanje. Tako će Roger radije pustiti imigranta da iskrvari, nego da mu propadane dobro uhodan ilegalan biznis (*Obećanje*); besprizoran džepar Bruno će radi lake i brze zarade "unovčiti" vlastito novorođenče (*Dijete*); Francis će provaliti u automobil i potom u panici eliminirati nenadanu prepreku na tom putu (ugušiti bebu koja plače; *Sin*), "praktična Lorna (isprva) prezire Claudyja, jer je tipični džankijevski beskičmenjak" (Pavičić, rijeci, Bruno se "trgne" – odlazi na policiju i preuzima odgovornost (*Dijete*). Lorna je "tipični 'blijedi zločinac' koji ne može podnijeti svoj prijestup" (Detoni-Dujmić, 2004: 732) te ju nakon sudjelovanja u ubojstvu "ugovornog" supruga "obuzima grizodušje, u kojem do izražaja dolazi njen urođen osjećaj za moral i humanost" (ibid.; *Lornina šutnja*). Tvrdoglava Cyrila život će dobro išamarati prije nego prihvati Samanthinu bezuvjetnu ljubav (*Dječak s biciklom*).

2009), kojeg ovisnost tjera da se ponižava, itd. Pri tom, Dardenneovi ne kreiraju društvene okolnosti kako bi opravdali postupke likova, nego "pokušavaju razumjeti ljude koji se bore za (goli) život kako rade svakakve stvari ne bi li zaradili svoje mjesto pod suncem, domogli se (na primjer, kao Lorna) obične zalogajnice, odnosno ostvarili komadić osobne sreće. Kada živiš na dnu i vapiš bolji život, to je gotovo pa legitimno, maltene normalno. Dakle, (njih zanima) do koje točke su spremni ići ljudi u ignoranciji drugih ljudskih bića (koja im stoje na putu) i kako se mogu promijeniti" (Cardullo, 2009: 179).

Premda njihove moralne drame nemaju razrješenje,[33] svi njihovi likovi na kraju, ipak, pronalaze kakav-takav izlaz i spoznaju ljudskost u sebi. U svom prikazu *Obećanja* Stanley Kauffmann zaključuje kako braća Dardenne vjeruju u nadu te da njihov(i) film(ovi) dokazuju da ispod mahnite (fizičke i moralne) površine ovoga svijeta ipak postoji (unutarnji) mir.[34] A "ono što je čudesno u njihovu opusu jest to da njihovi filmovi uspijevaju sublimirati inače bijedno i patetično bivstvovanje u poetsko i transcedentno" (Bailey, Duncan, 2007: 1960).

Ukratko, pokazujući nazornu bliskost s velikim minimalistom i moralistom francuskog filma Robertom Bressonom, čiji utjecaj neskriveno ističu, "njihovi filmovi, polazeći od okvirnih katoličkih zasada, prikazuju izdvojene i usamljene pojedince (na marginama društva) osuđene na patnju" (Peterlić, 1986: 146), tzv. "divlja nevinašca, istovremeno puna nade i očajna, tako tvrdoglavo zaslijepljena i samoobmanuta ispunjenjem svojih skromnih želja, za čiju cijenu moraju platiti siromašna bliska stvorenja koja im stoje na putu" (Chilcott, 2009), "ali uvijek s nadom u konačno iskupljenje" (Peterlić, 1986: 146).

Narativni pristup

"Izbor junaka i životnog okoliša, a posebno njihov istaknuti moralizam, u skladu su s asketskim redateljskim stilom" (Peterlić, 1986: 146) i pripovjedačkom perspektivom. Dardenneovi spadaju u one scenariste koji počinju od likova i koje, parafrazirajući Allison Andrews, "pretjerano ne zanima razrješenje radnje, nego razvoj karaktera" (Lowenstein, 2006: 69).[35] Međutim, oni ne oblikuju karaktere u smislu da "znaju sve o njihovoj duši" (Hunter, 1998: 74), kako to nalažu klasični fabularni stil i psihološki film. Upravo suprotno, priče su im "zarobljene u intenzivnoj sadašnjosti" (Bailey, Duncan, 2007: 1960), a "likovi su im lišeni *backgrounda*, čije motive i postupke ne pojašnjavaju" (Quart, 2012), jer njih, kao i Bressona, "ne zanima psihologija nego fiziologija egzistencije" (Schrader, 2002: 263).[36] Naime, oni ne dočaravaju unutraš-

33 Njihove priče se ne završavaju, one se samo zaustavljaju, odnosno prekidaju.

34 Njihovi filmovi se prekidaju i – s nekom gestom, pogledom, riječju – naznačuju mogućnost eventualna "nova početka", ipak kakvu-takvu nadu za njihove junake (usp. Kauffmann, 1997: 30).

35 Luc sumira njihov dramaturški *credo*: "Kad smo pisali *Rosettu*, nismo htjeli graditi zaplet oko glavne junakinje, konstruirati radnju koja će navigirati Rosettu. Htjeli smo priču, zaplet, pokretačku silu koja (pro)izlazi iz karaktera (a ne iz vanjskih okolnosti). Sve što se događa u filmu, pokrenuto je samom Rosettom, koja se (potom) suočava s posljedicama svojih djela. (...) To je ono što si uvijek govorimo (u fazi pisanja scenarija): radnja je važna za film, ali ona mora proizlaziti iz karaktera i situacije, a ne kao nešto što se nameće likovima ili konstruira oko njih. (U izlaganju) fokus je isključivo na liku tako da gledatelj nema niti jednu informaciju više od karaktera i kreće se zajedno s njim prema naprijed" (Cardullo, 2009: 157-158).

36 "Problem psihološke eksplikacije (na filmu) je", prema Lucu, "u pogrešnom stavu gledatelja da može proniknuti u nečije unutrašnje stanje, shvatiti nečije pobude i razloge ponašanja" (Cummings, 2012), tj. da u ponašanju filmskih likova počinje tražiti

nji, duševni život svojih junaka niti su postupci njihovih likova dokraja realistički motivirani,[37] već behavioristički precizno i detaljno prikazuju njihovo vanjsko, odnosno pojavno ponašanje pa im se igrani filmovi doimaju kao "opservacijski dokumentarci o fikcionalnim likovima" (Graham, 2001), u kojima se psihološko ponajprije indicira kroz reakciju likova na radnju i događaje te kroz odnos prema drugim likovima.

Parafrazirajući Andréa Bazina, oni, na tragu Rossellinija, "odlučno odbacuju svako pribjegavanje sentimentalnoj simpatiji, svako prepuštanje antropomorfizmu. Ni njihov scenarij ni gluma u njihovim filmovima nas ne uvode u tajnu svijesti njihovih likova. Čak ako nešto i znamo o onome što misle i osjećaju njihovi protagonisti, to nikad ne saznajemo neposredno vidljivim znacima na njihovim licima, čak ni njihovim ponašanjem, već ih shvaćamo tek provjeravanjem i nagađanjem" (Bazin, 1967a: 18).

Za njih je glumac tijelo, a ne lice s kojim će se gledatelj identificirati. Stoga za uloge mahom traže neškolovane glumce i filmski neiskorištena lica, neafektirajuće naturščike običnih fizionomija i prirođene prirodnosti, tzv. "glumce s ulice" koji će udovoljiti njihovu zahtjevu za glumačkim verizmom, odnosno"nevinošću i čistoćom, koji su u srži njihove radne metode" (Cardullo, 2009: 97).[38] Budući da su, poput Bressona, deklarirani protivnici psihologiziranja zasnovanog na glumi,[39] oslanjaju se tek na širi kontekst radnje filma s pomoću kojega se posrednije zaključuje o unutrašnjim stanjima i razlozima specifičnog ponašanja likova koje prikazuju. "Ne tražimo od glumaca ekspresivnost, ispoljavanje emocija niti glumu, jer je sve već sadržano u sceni, u načinu na koji razvijamo priču" (Cardullo, 2009: 161) – pojašnjavaju. Naime, njihova središnja dramaturška i režijska intencija je kako "putovanje lika", njegovu osobnu transformaciju, učiniti kompleksnom i netransparentnom (kako za gledatelja, tako i za sam lik). Stoga, glumac ne smije biti svjestan preobrazbe lika kojega igra, odnosno ne smije ga (od)glumiti niti signalizirati, nego mu se ona mora dogoditi putem– kroz (dramske) situacije, odnos prema drugim likovima i svojim djelima, dakle, kroz radnju. Upravo je to jedan od razloga zašto braća rade mnoštvo repeticija te ponavljaju čak i najsimplificiranije radnje: kako bi iz glume odstranili svaku ekspresivnost, kako bi glumci–naturščici zaboravili na "ulogu" i mehanički izvršili radnju te postigli neizražajnost izvedbe.[40]

U tome su itekako slični Roselliniju, jer (posluživ se Bazinovim riječima) "ne tjeraju glumce da glume, ne daju im upute da izraža-

transparentnu logiku, odnosno uzročno-posljedične veze.

37 "U realističkim djelima svaki je postupak karaktera ili lika morao biti usklađen s njegovim općim osobinama, opravdan njegovim prijašnjim postupcima i odnosima u koje je – u fabularnim sponama – stupio. On je morao biti *motiviran.*" (Petré, Škreb, 1969: 431)

38 Jérémie Renier kao Igor u *Obećanju*, Émilie Dequenne kao Rosetta u *Rosetti*, Morgan Marinne kao Francis u *Sinu*, Déborah François kao Sonia u *Djetetu*, Arta Dobroshi kao Lorna u *Lorninoj šutnji*, Thomas Doret kao Cyril u *Dječaku s biciklom*. Na pitanje zašto u svim svojim filmovima od *Obećanja* naovamo surađuju s Olivierom Gourmetom (Roger u *Obećanju*, šef u *Rosetti*, Olivier u *Sinu*, policijski inspektor u *Djetetu* i *Lorninoj šutnji*, vlasnik kafića u *Dječaku s biciklom*), inače glumcem, Jean-Pierre odgovara: "Zato što on može biti bilo tko. Neutralan je" (Cardullo, 2009: 195).

39 "Nije izlaz u 'neusiljenoj' (prirodnoj) glumi, odnosno u glumi 'na unutra', nego u neglumi uopće" (Bresson, 1997: 99).

40 "Na setu ne pričamo s glumcima zašto lik ili karakter čini ovo ili ono. Ne obrazlažemo im motive (...) Upute glumcima se odnose prije svega na njihov fizički nastup, ritam, kretanje i sl." (Cardullo, 2009: 130).

vaju (ovakve ili onakve) osjećaje, nego ih samo prisiljavaju da postoje na izvjestan način pred kamerom. U jednoj takvoj režiji, mjesta koja karakteri zauzimaju jedni spram drugih, način na koji oni hodaju, njihovo premještanje u prostoru, njihovi pokreti, mnogo su važniji od osjećanja koja im se ogledaju na licu, pa čak i od onoga što govore" (Bazin, 1967b: 69). Kako to tvrdi R. D. Crano, u filmovima Dardenneovih "i kamera i karakteri egzistiraju u stanju permanentnog nemira" (Crano, 2009) pa je, stoga, "pokret, očigledno, ključ" (ibid.) njihovih socijalno-moralnih drama, u kojima je "trzavost" na planu izraza ekvivalentna onom unutrašnjem, duševnom nespokoju likova.

"Njihove scene često počinju" – kako to Louis Héliot primjećuje – "kao da hvataju radnju" (Mai, 2010: 54), "dezorijentacijski" (Concannon, 2008), bez klasične ekspozicije, usred već započetog zbivanja pa gledatelj postepeno "lovi" karaktere, dešifrira situaciju i međusobne odnose. Dardenneovi navode nobelovku Toni Morrison kao pripovjedački orijentir od koje su preuzeli metodu uskakanja u scenu usred prizornog zbivanja (zatjecajnost) te postupnost razotkrivanja odnosa među likovima.[41]

Općenito, njihovi igrani filmovi dramaturški nalikuju narativno strukturiranim dokumentarnim filmovima, koji kao da nastoje "ostvariti sličnost s izvanjskom neodređenošću pojava, njihovom prividnom stihijnošću, u kojoj štošta djeluje i kao slučaj" (Peterlić, 1986: 309). Tako njihove scene često karakterizira dojam dokumentarističke zatjecajnosti zbivanja "u njegovu jedinstvenu, neponovljivu tijeku" (Kragić, Gilić, 2003: 140), realistička, gotovo pa dokumentaristička nearanžiranost prizornog zbivanja. Stoga se često koriste elipsama i ne-netremičnim strategijama, jer su one prikladnije spontanom svjedočenju.[42] Za neke kritičare, poput Daniela Framptona, elipsa, odnosno (pre)skok u naraciji je glavna narativna karakteristika njihovih filmova,[43] tendencija da se likove sagledava izravno, kroz akciju i njihove postupke, a ne posredno, kroz refleksiju (Frampton, 2006).

U skladu s općom težnjom za ekonomiziranjem u izlaganju, njihovi narativi pokazuju sklonost prizornom redukcionizmu, intencionalnom neprikazivanju izrazitih dramskih situacija. Naime, u njihovim scenama mnogo toga ostaje izvan kadra, *off-screen*, jer su, s jedne strane, promatrački fokusirani na lik, odnosno karakter (a ne na zbivanje, tj. radnju), a s druge strane, riječ je o retoričko-dramaturškom izlagačkom postupku u kojem je "ono najvažnije u biti i najviše skriveno" (Bresson, 1997: 44), pokazujući time pouzdanje u moć nevidljivoga, tj. neprikazanoga, čime se intenzivira pozornost gledatelja, formira njegovo zanimanje za zbivanje izvan kadra, ali i stvara

41 Jean-Pierre priznaje da su prije *Obećanja* čitali djela Toni Morrison, koja je na njih utjecala pripovjedačkom tehnikom – načinom uvlačenja čitatelja u priču – postupnim otkrivanjem historijata odnosa među likova i tek uzgrednim doticanjem i naslućivanjem najvažnijih segmenata priče, neprimjetnim prelascima iz jedne vremenske razine u drugu i sl. (usp. Cardullo, 2009: 151)

42 Turković (2000b: 153-154) navodi da "ukoliko se u inače fabulističkom kontekstu želi dati sekvenca što bi trebala ostaviti dojam dokumentarističkog materijala... izbjegavat će se sve strategije koje su specifično vezane uz uspostavu i održavanje netremičnosti: pribjegavat će se eliptičnosti, takvom izboru točaka promatranja koje neće biti uvijek najpovoljnije, unosit će se i dezorijentacije na montažnim prijelazima i izbjegavat će se da montažni prijelaz ima neposrednu prizornu motiviranost".

43 U *Lorninoj šutnji* ne vidimo Claudyjevu smrt, zglobno narativno mjesto, te prelazimo dezorijentirano na slijedeće poglavlje, u scenu u kojoj bi se protagonistova smrt trebala indirektno iščita(va)ti iz Lorninih reakcija. Ona sprema pokojnikove osobne stvari, odjeću i donje rublje.

očekivanje, napetost te pojačava zatečenost, tj. neočekivanost.[44] Kao i kod Bressona, "stilizacija svakodnevice (Dardenneovih) sastoji se u eliminaciji, a ne u dodavanju ili asimilaciji. Oni nemilosrdno ogoljuju radnju oduzimajući joj značenje; scenu promatraju u okviru najmanjeg broja mogućnosti" (Schrader, 2002: 261).

U osnovi, "fabula njihovih filmova lišena je bogatijeg zapleta" (Peterlić, 1986: 146), "mnogobrojnih, ponekad i neočekivanih obrata karakterističnih za igrana ostvarenja iz klasičnog narativnog razdoblja" (Peterlić, 1990: 222), kako "dodatnim dramskim situacijama ne bi ugušili (stvaran) život" (Cardullo, 2009: 15) svojih protagonista. U njezinoj razradbi Dardenneovi se "gotovo isključivo oslanjaju na praćenje sudbine junaka (izbjegavajući paralelnu radnju)... čime se povećava usredotočenje na junaka i stvara osjećaj tjeskobe" (Peterlić, 1986: 146). Tako u *Rosetti* ne postoji prizor koji kamera snima, a da se ne tiče Rosette ili da ona nije u njemu; u *Sinu* je kamera gotovo pa "prilijepljena" za Oliviera, prati ga u stopu, gotovo poput sjene,[45] itd.

Za razliku od klasičnog narativnog stila koji se koristi dijegetskim efektom kako bi "pojačao" identifikaciju i emocije, braća Dardenne u svojim filmovima ističu fabulativno disfunkcionalne postupke predočavanja koji privlače pažnju na sebe (izrazito dinamična kamera, kadriranje se ne vrši po načelu povoljnosti i/ili razabirljivosti, težnja ka kadru-sceni, smanjuje se varijabilitet planova i kutova snimanja, prepušta se motivirati montažne prijelaze unutar scene, elipsa, skokovit rez, nema temeljnih kadrova, tj. *mastera*, itd.), kojima opstruiraju gledateljevu potrebu da se simpatizira s filmskim junacima te kojima kao da još više žele uroniti u neposrednu sadašnjost, prikovati nas za egzistencijalnu i moralnu dramu (interesantnih, a ne nužno i svidljivih) "lica" koja gledamo. Ta njihova prepoznatljivo nemirna kamera[46] (vrlo)

44 "Prije nego što odlučiš nešto pokazati, moraš znati što želiš sakriti" (Cardullo, 2009: 150) – kažu braća. U *Obećanju* ne vidimo trenutak pada Amidoua sa skele. Nesreća se odvija izvan kadra, premda je to "događaj koji pokreće radnju" (*inciting incident*). Kamera kao da je nepripremljena za ono što će se dogoditi, što (pro)filmskom prizoru daje posebnu dokumentarističku uvjerljivost. U *Djetetu* ne vidimo *traffickere* ni u sceni kupovanja djeteta, niti u sceni vraćanja ocu – u obje je situacije kamera na Bruni i njegovu proživljavanju. Te su sekvence snimljene u jednom kadru, kako se napetost ne bi raskadriravala, tj. režijski gradila kroz prizore, nego dočarala u realnom trajanju te kako bi se postigla veća empatija za protagonista. U obje scene koriste se sugestivnošću prizorna šuma. "Kada god sliku možeš zamijeniti zvukom, izreži sliku ili je neutraliziraj" – poručuje Bresson (1997: 61).

45 Trči za njim niz stepenište, promatra ga kroz staklo ili između zidova, nikad ga ne pušta, maltene poput "flastera" u nogometu, ne dopuštajući mu da neometano predahne.

46 *Corps-caméra* (kamera-tijelo) je termin koji su skovali braća Dardenne za participativnu ulogu kamere u svojim filmovima, najvjerojatnije po uzoru na kino-oko Dzige Vertova. Kamera u filmovima braće nije samo "mehaničko oko" nego i tijelo, koje se ne giba "geometrizirano", ravnocrtno i jednoliko, nego autonomno, ljudski. U njihovim filmovima nema lijepo izvedenih panorama niti vožnji, zato što su, kako kaže Luc u svom dnevniku, "pokreti (snimatelja) Benoîta Dervauxa koji nosi kameru (u ruci) suptilniji, življi, senzitivniji i kompleksniji od bilo kojeg mehanički izvedenog pokreta" (Cardullo, 2009: 61) na specijalnim kolicima ili na bilo kojem vozilu. To je jedan od razloga da kamera nije izvan prizornog zbivanja, nego njegov sastavni dio – još jedno tijelo u sceni koje se samostalno kreće i zauzima poziciju u prostoru u odnosu na glumce, koji ne igraju i ne postavljaju se za kameru. Glumci ne dobivaju markere za pozicije, što pripomaže stvaranju dojma nepripremljene uhvaćenosti životnih situacija.

Lornina šutnja (2008)

krupnih planova "podsjeća na postupak dokumentarističke struje tzv. 'izravnog filma' (*direct cinema*) – onog koji se 'baca' u neku žestoku situaciju i kontinuirano je prati brzim, nemirnim i intruzivnim kretanjem kamere. Time potkrepljuje i izvještačko-dokumentarističko ozračje općeg filmskog izlaganja" (Turković, 1999: 39). U probama braća puno vremena gube na konstruiranje scena ili kadrova tako da oni izgledaju nearanžirano, odnosno kao da "kamera nikada nije na pravom mjestu" (Cardullo, 2009: 172), nego kao da zatječe zbivanje i likove pa prizorno zbivanje izgleda kao da nije (ni identifikacijski ni promatrački ni interesno) najpovoljnije, odnosno najrazabirljivije predočeno, tj. snimljeno. To je jedan od razloga zašto kamera u njihovim filmovima često snima tjeme glumca, a ne njegovo lice *en face*.[47]

Montažno ne razlažu radnju, odnosno ne raskadriravaju scene, već pokazuju težnju ka kadru-sceni pa čak i kadru-sekvenci, pokušavajući svo važno zbivanje na jednom mjestu obuhvati u jednom kadru, bez obzira na duljinu. S obzirom da izbjegavaju deskripciju, a teže fragmentaciji fizičkog prostora, u redateljskom postupku Dardenneovih nema temeljnih, odnosno orijentacijskih kadrova, koji bi "pokazivali ukupnu važnu situaciju u prizoru (ključne likove, njihov međusobni prostorni razmještaj i važnu ambijentalnu okolinu)" (Kragić, Gilić, 2003: 680); jednako tako, nema totala, dalekih "planova u kojima bi izrez kadra obuhvaćao cjelinu nekoga većeg ambijenta" (ibid., 689-690), nema ni panorama, odnosno razgledavajućih kadrova i sl., jer "pozadina ne smije apsorbirati u sebe lica" (Bresson, 1997:

47 U *Sinu* je većinu vremena kamera iza glave glavnom glumcu (Olivier Gourmet). Tako i počinje film: gledamo očevo tjeme dok čita karton ubojice svog sina. U zadnjoj sceni *Obećanja* Igor odaje Assiti sudbinu njena muža. Riječ je o izuzetno važnoj dramskoj situaciji, no mi ne vidimo Assitinu reakciju jer je kamera snima s leđa.

39). Sustavno rabe trzav, odnosno skokovit rez, karakterističan za igrane filmove Dogme 95 i diskontinuiran montažni postupak dokumentarnog filma. Duboko svjesni emocionalnih i režijskih mogućnosti popratne glazbe, mahom izbjegavaju neprizornu glazbu kao "pratnju, podršku ili pojačanje" (Bresson, 1997: 30) filmskog izlaganja, "zato što ona zasjenjuje sliku" (Cardullo, 2009: 15) i jer su joj funkcije (previše) retoričke.[48] Umjesto toga, inzistiraju na običnom, "dokumentarnom" zvuku, odnosno "(prizornom) šumu kao glazbi" (Bresson, 1997: 30), koji pojačava utisak stvarno(sno)sti prizora, identifikaciju zbivanja te podupire sveukupnu težnju za ekonomiziranjem i preciziranjem u izlaganju. Dijalozi su im škrti, odnosno funkcionalni. "Ničega previše, ničega suvišno", kako to navodi Bresson (1997: 47) u *Bilješkama o kinematografu*.

Jonathan Romney sugestivno primjećuje kako "realizam u filmovima Dardenneovih ima konkretnu fizičku težinu" (Cardullo, 2009: 167): na primjer, masivne drvene grede koje dižu i prte likovi u *Sinu* ili zmazana, hladna rijeka Meuse u *Djetetu*, u koju Bruno i Steve doslovno moraju uroniti ne bi li pobjegli, tj. sakrili se svojim progoniteljima, bez fingiranja i manipuliranja raskadriravanjem i izrezom kadra te, da stvar bude uvjerljivija, u njoj i proboraviti stanovito vrijeme te se doslovno "nagutati prljave vode" (Cardullo, 2009: 172). Taj dojam "zbiljnosti koja grize" (Cardullo, 2009: 119) još je opipljiviji kad se uzme u obzir da Dardenneovi, poput Bressona, "izbjegavaju 'lijepe' slike koje bi bile same sebi cilj" (Schrader: 2002: 265), odnosno koje "privlače pažnju na sebe i odvraćaju je od unutrašnje drame" (ibid.) pa svoje scenarije najčešće snimaju u zimi, po hladnom i oblačnom vremenu, odnosno pri difuznom svjetlu bez jakih sjena, čime postižu (u kombinaciji s 16mm vrpcom, "zatečenim" kadriranjem i orijentacijom na socijalno nereprezentativne ambijente) neuglednu, realističku fotografiju niskog kontrasta i zasićenosti boja.[49]

Uglavnom, premda su njihovi filmovi tijesno povezani sa stvarnošću, realizam Dardenneovih nije realizam teme, nego stila, a ono što ih izdvaja od drugih "mimetičkih" redatelja današnjice su vjerodostojnost i neizvještačenost, iskrenost i promišljenost, preciznost izvedbe i transcendiranje zbilje.

"Ako istražujete život, pronaći ćete stil"[50]

Tematski interes za svakidašnje priče u suvremenom, socijalnom kontekstu u igranofilmskom djelu braće Dardenne, od *Obećanja* do *Dječaka s biciklom*, posljedica je, s jedne strane, njihova zanimanja za "stvarni život", njihove društvene osjetljivosti, a s druge strane je izraz njihova otpora izmišljenom, dramatičnom i umjetnom svijetu kojega dominantna kinematografija nameće kao stvaran. Jean-Pierre i Luc Dardenne spadaju u one "autore, odnosno pravce u suvremenom art-filmu koji se (u drugoj polovici 1990-ih) okreću u oštrom protusmjeru i reafirmiraju ono što Dudley Andrew naziva 'cahierovskim aksiomom' u teoriji filma. Po tom aksiomu, 'film ima fundamentalni odnos spram zbilje, a ta zbilja nije

48 Izuzetak je posljednja scena *Lornine šutnje*, kada diskretno svira Beethovenova posljednja sonata za klavir, jer "nisu htjeli pustiti Lornu samu" (Cardullo, 2009: 185) u napuštenoj kolibi, usred šume, sa simptomima histerične trudnoće te očitije u *Dječaku s biciklom*, u kojem Beethovenov *Klavirski koncert br. 5* ima funkciju emotivnog potkrjepljenja onoga što siročetu bez oca i majke nedostaje.

49 U njihovim filmovima rijetko sija sunce. Izuzetak je *Dječak s biciklom*, njihov "najsvjetliji film do sada" (Graham, 2012).

50 Pojašnjavajući vlastita stilska, odnosno nazorna stajališta, Luc citira talijanskog komediografa Eduarda De Filippa (usp. Jones, 2012).

ono što je reprezentirano' (Andrew, 2010: 5) pa je smisao i zadaća filma 'otkrivanje, susretanje, konfrontiranje, pronalaženje' (Andrew, 2010: xviii). Od filma se ponovo očekuje da istražuje materijalni i duhovni svijet, bude oruđe spoznaje u funkciji 'epistemološke', a ne 'ontološke dominante'... Također, filmovi ovakvog stilskog usmjerenja eksploatiraju ontološki realizam fotografske slike, neprirađeno i slučajno" (Pavičić, 2011: 91).

Joseph Mai (2010: 44) tvrdi kako se *Obećanje*, manifestni film druge faze njihove igranofilmske karijere, tematskim "interesom za kriminalne radnje, međuetničke i rasne odnose, nezaposlenost i socijalnu marginalizaciju mladih" uklapa u dominantnu poetičku struju unutar francuskog filma 1990-ih, koju Phil Powrie (1999: 10) naziva "novim realizmom", a koja, među inim tendencijama, obnavlja interes za društvena i politička pitanja te realizam kao stilsko usmjerenje. Slobodno možemo zaključiti kako u taj francuski realistički trend "filmova predgrađa" (*cinéma de banlieue*), u općim crtama, "ulaze" i svi igrani filmovi Dardenneovih nakon *Obećanja*, koje, povrh toga, karakterizira zaokupljenost socijalno-moralnom problematikom te istančan afinitet za socijalno-moralnu dramu: istraživanje društvenih i s njima povezanih moralnih neuravnoteženosti, vezanih uz suvremene društvene i ekonomske prilike te položaj pojedinca u njima. Prikazujući naličje zapadnoeuropskog kapitalističkog društva, akutna "mjesta napuknuća globalizacije" (Erza, Rowden, 2006: 7), Jean-Pierre i Luc zapravo daju vrlo pesimističan društven komentar. U prikazu loših životnih uvjeta valonske sirotinje, niže radne klase, imigranata i adolescenata te njihovih moralnih dilema krije se opora nota društvene kritike. Malo je autora danas u stanju na tako jednostavan, a upečatljiv način opisati cijenu kapitalističke brutalnosti na život i ponašanje tzv. malog čovjeka.

Počev od *Obećanja*, Dardenneovi se konzistentno, odnosno rigorozno pridržavaju načela vlastite poetike i njihov stil neznatno varira od filma do filma, od teme do teme. Sadržaj gotovo nimalo ne utječe na formu. Koriste se pseudodokumentarističkim metodama oblikovanja djela (dinamična kamera iz ruke, neuljepšana fotografija, zatjecajno kadriranje i praćenje prizornog zbivanja, elipsa, trzav rez, itd.) te uporabom onih oblika zabilježbe zbilje koji nju najmanje preobražavaju (dugim kadrovima, izbjegavanjem trikova, montažnog fragmentiranja prizora, vizualnih i auditivnih ekstravagancija, itd.), a sve "u svrhu ostvarenja sličnosti s izvanjskom neodređenošću pojava, njihovom prividnom stihijnošću, u kojoj štošta djeluje i kao slučaj" (Peterlić, 1986: 309).

Pod utjecajem flamanskog realizma, "pseudodokumentarističke kronike društvenog rasapa" (Kragić, Gilić, 2003: 456) i (neo) realističkog nesentimentalizma Roberta Rossellinija, moralizma i asketizma Roberta Bressona, socijalnih filmaša poput Kena Loacha te oboružani dugogodišnjim dokumentarističkim iskustvom i ljevičarskim političkim stavovima, Jean-Pierre i Luc Dardenne su u posljednjih petnaestak godina postali "najosjetljiviji opservatori novog (zapadno)europskog 'proletarijata'" (Bonnaud, 2012), pripadnika nove, osiromašene klase u suvremenom postindustrijskom društvu, suočene s problemom emigranata iz Afrike i bivših država istočne Europe poslije pada komunizma te slabljenjem položaja radnika te uloge sindikata i industrijskih odnosa. U svijetu krize socijalnog društva Dardenneovi se "ranjivi izopćenici međusobno sudaraju, pri čemu su sukob, (moralan) pad i spasenje Sveto Trojstvo njihove dramaturgije" (Bonnaud, 2012).

"Ponovo pogledali *Njemačku, nulte godine* (1947). Uvijek ista snaga, ista oštrina, to je naš model" (Cardullo, 2009: 58) – zapisao je Luc u svom dnevniku. Roberto Rossellini na belgijske sineaste utječe, prije svega, uvjerenjem da je "realizam iznad svega etička pozicija iz koje se promatra svijet, odnosno da je pojam istine važniji od dojma dokumentarnosti, tj. doku-

mentarnost je tek posljedica, tehnički i umjetnički izraz moralnih gledišta" (Peterlić, 1990: 455) te od njega preuzimaju "njegovu stalnu stilsku odliku – praćenje likova koje 'mora(ju) dovesti do istine'" (ibid.). Kao što Rossellinijevi filmovi otkrivaju traumatizirano fizičko i duhovno stanje poratne Europe, tako i filmovi braće Dardenne sličnim minimalističkim pristupom,[51] transponiranim u suvremeni socijalni kontekst, razotkrivaju moralne nedoumice zapadnoeuropskog kapitalističkog društva.

"Nema kod njega ničega književnoga ili poetičnoga, ničega čak, ako hoćemo, ni 'lijepog' u ugodnom smislu te riječi: on na scenu iznosi samo činjenice" (Bazin, 1967b: 110), branio je svojevremeno Rossellinija André Bazin. Jednako vrijedi i za Dardenneove, čija je umjetnička vrijednost, između ostaloga, upravo u toj rossellinijevskoj "sposobnosti da daju činjenicama istovremeno najozbiljniju i najelegantniju strukturu; ne najljupkiju, nego najoštriju, najneposredniju i najprodorniju" (Bazin, 1967b: 111). Jer, kako kaže Bazin, "poštovati stvarnost ne znači, u stvari, nagomilavati vanjske pojave; to znači, naprotiv, svući s realnosti sve što nije bitno, doprijeti do potpunosti u njenoj jednostavnosti" (ibid.), a Dardenneovima to uspijeva. Pri tom za njih, kao i za Rossellinija, "pokret, promjena, tjelesno kretanje predstavljaju bit ljudske zbilje. A također i prolaženje kroz ambijente, okolinu, od kojih svaki u prolazu još dublje prodire u osobnost" (Bazin, 1967b: 110) njihovih likova. Dosljednost svjetonazora, tematike i stila te ekonomičnost i preciznost u izlaganju duguju Robertu Bressonu, kojega i sami često apostrofiraju krucijalnim za vlastitu estetiku, a "koji je sve svoje filmove nemilosrdno (o)čistio od suvišnih 'paravana', prostih generatora emocija poput izvanprizorne glazbe, baroknih pokreta kamere, (općenito) ekspresionističke izražajnosti" (Cardullo, 2009: 13). Kao i kod Bressona, fabula filmova Dardenneovih "lišena je bogatijeg zapleta, u njezinoj razradbi se gotovo isključivo oslanjaju na praćenje sudbine junaka, izbjegavajući paralelnu radnju, retorička izražajna sredstva, psihologiziranje glumom i glumačku izražajnost, eksplikacije i vizualno kontekstualiziranje događaja. Zbog toga, takva suzdržanost i odmjerenost, ostavlja dojam cerebralnosti i hladnoće u doživljaju" (Peterlić, 1986: 146).

Bazin je svojevremeno isticao kako ne postoji jedan općenit realizam, nego više njih te da svako razdoblje traži svoj realizam, tehnički i umjetnički izraz kojim će vjerodostojno zabilježiti što od stvarnosti želi. S braćom Dardenne dobili smo autentične predstavnike društveno-angažiranog i moralističkog filma, svojevrsnoga novog *Trümmerfilma*,[52] koji sugestivno, živo i aktualno govori o društvenoj i moralnoj krizi zapadne Europe na prijelazu stoljeća.

51 "Nizak novčani proizvodni ulog, nenametljivost filmske tehnike, podvrgnutosti prizora fizičkoj realnosti, ista pažnja prema kontekstu, radnji i karakterima izražena dugim kadrovima, sudjelovanje neprofesionalnih glumaca, protivljenje eskapističkom spektaklu" (Peterlić, 1990: 455) i dr.

52 "Moralno i materijalno stanje SR Njemačke 1950-ih odražavaju jedino tzv. *Trümmerfilme* – filmovi o 'ruševinama' u ljudskim dušama i stvarnim razvalinama zemlje kao posljedicama nacističke prošlosti i rata" (Peterlić, 1990: 252).

Literatura

Anderson, Ariston, 2010, "The Dardenne Brothers: On Hard Work, Patience & Mentors", u: *99U*, <http://174.143.141.78/articles/6987/The-Dardenne-Brothers-On-Hard-Work-Patience-Mentors>, posjet travanj 2012.

Andrew, Dudley, 2010, *What Cinema Is! – Bazin's Quest and its Charge*, Chichester: Wiley-Blackwell

Bailey, Andrew; Duncan, Paul, 2007, *Cinema Now*, Taschen, str. 160-161.

Bazin, André, 1967a, *Šta je film?* (Andre Bazen; prevela Ivanka Pavlović), III, *Film i sociologija*, Beograd: Institut za film

Bazin, André, 1967b, *Šta je film?* (Andre Bazen; prevela Ivanka Pavlović), IV, *Estetika realnosti: neorealizam*, Beograd: Institut za film

Bonnaud, Frédéric, 2012, "Radical Kindness", *Film Comment*, ožujak-travanj 2012, <http://www.filmcomment.com/article/radical-kindness>

Bresson, Robert, 1997, *Notes on the Cinematographer*, Green Integer, Sun & Moon Press

Cardullo, Bert, 2002, "Rosetta Stone: A Consideration of the Dardenne Brothers' *Rosetta*", *Journal of Religion and Film*, sv. 6, br. 1, travanj 2002, <http://www.unomaha.edu/jrf/rosetta.htm>, posjet ožujak 2012.

Cardullo, Bert, 2009, *Committed Cinema: The Films of Jean-Pierre and Luc Dardenne: Essays and Interviews*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing

Chilcott, Robert, 2009, "The Dardenne Brothers", *Vertigo*, sv. 4, br. 2, <http://www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/volume-4-issue-2-winter-spring-20091/the-dardenne-brothers>, posjet svibanj 2012.

Concannon, Phil, 2008, "Review – The Silence of Lorna (Le silence de Lorna)", *Phil on Film*, 30. 11. 2008, <http://www.philonfilm.net/2008/11/review-silence-of-lorna.html>, posjet travanj 2012.

Cook, David A., 2007, *Istorija filma* (Kuk, Dejvid A.; preveo Aleksandar Todorović), III, Beograd: Clio

Cooper, Sarah, 2007, "Mortal Ethics: Reading Levinas with the Dardenne Brothers", u: *Film-Philosophy*, 11. 2, str. 66-87.

Crano, R. D., 2009, "'Occupy without Counting': Furtive Urbanism in the Films of Jean-Pierre and Luc Dardenne", *Film-Philosophy*, 13.1, Travanj 2009.

Cummings, Doug, 2006, "Dardenne documentaries cont'd", *Film Journey*, 07. 04. 2006, <http://filmjourney.weblogger.com/2006/04/07/dardenne-documentaries-contd/#more-58>5, posjet lipanj 2012.

Cummings, Doug, 2009, "Armand Gatti and L'Enclos (1961)", *Film Journey*, 27. 05. 2009, <http://filmjourney.weblogger.com/2009/05/27/armand-gatti-and-lenclos/>, posjet lipanj 2012.

Cummings, Doug, 2012, "Dardenne Brothers Interview", *LA Weekly*, 15. 03. 2012, <http://www.laweekly.com/2012-03-15/film-tv/Dardenne-brothers%20-interview-kid-with-a-bike/>, posjet svibanj 2012.

Dardenne, Luc, 2008, *Au dos de nos images*, 1991-2005. Paris: Points

Detoni-Dujmić, Dunja (ur.), 2004, *Leksikon svjetske književnosti: djela*, Zagreb: Školska knjiga

Erza, Elizabeth; Rowden, Terry (ur.), 2006, *Transnational Cinema: The Film Reader*, London: Routledge

Eves, Hannah, 2006, "The Moral World of Jean-Pierre and Luc Dardenne", *Soma*, svezak 20.3, <http://www.somamagazine.com/the-moral-world-of-jean-pierre-and-luc-dardenne/>, posjet svibanj 2012.

Frampton, Daniel, 2006, "A Filmosophy of the Dardennes", *Vertigo*, sv. 3, br. 3, <http://www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/volume-3-issue-3-autumn-2006/a-filmosophy-of-the-dardennes/>, posjet travanj 2012.

Francke, Lizzie, 2000, "Rosetta", u: *Sight & Sound*,

Garcia, Maria, 2012, "Directing in tandem: Belgium's Dardenne Brothers pilot tale of 'Kid with a Bike'", *Film Journal*, 27. 02. 2012, <<http://www.filmjournal.com/filmjournal/content_display/newsandfeatures/filmmakers/e3ifa6c3aac9d16c90748711ddea93a2887>, posjet svibanj 2012.

Gibson, Brian, 2006, "Bearing witness: the Dardenne brothers' and Michael Haneke's implication of the viewer", *CineAction*, Thomson Gale,

22. 06. 2006, <http://www.thefreelibrary.com/Bearing+witness%3A+the+Dardenne+ brothers%27+and+Michael+Haneke%27s...-a0155477207>, posjet travanj 2012.

Graham, Jamie, 2012, "The Kid With A Bike", *Total Film*, 12. 03. 2012, <http://www.totalfilm.com/reviews/cinema/the-kid-with-a-bike>, posjet svibanj 2012.

Graham, Rhys, 2001, "When Bodies Collide: *Rosetta*", *Senses of Cinema*, 10. 04. 2001, <http://sensesofcinema.com/2001/13/rosetta/>, posjet travanj 2012.

Hunter, Lew, 1998, *Scenarij 434*, Centar za dramsku umjetnost, Zagreb: Antibarbarus

Jackson, Tim, 2012, "'The Kid With a Bike' – Journey to a State of Grace", *Fuse Film Review*, 28. 04. 2012, <http://artsfuse.org/57692/fuse-film-review-the-kid-with-a-bike-journey-to-a-state-of-grace>, posjet svibanj 2012.

Johnstone, Sheila, 2006, "The Secret of the Dardenne Brothers' Palme d'Or Success", *The Independent*, 17. 05. 2006, < http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/the-secret-of-the-dardenne-brothers-palme-dor-success-6106488.html>, posjet svibanj 2012.

Jones, Doug, 2012, "The Freedom of Being Dardenne: Doug Jones Interviews the Dardenne Brothers", *Film Independent*, 12. 03. 2012, <http://www.filmindependent.org/filmmaker-spotlight/filmmaker-interviews/the-freedom-of-being-dardenne-doug-jones-interviews-the-dardenne-brothers/>, posjet svibanj 2012.

Juul, Jesper, 2012, *Family Life*, AuthorHouse, Bloomington

Kauffmann, Stanley, 1997, "In a Cruel city", *New Republic*, sv. 216, br. 21.

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

Krivak, Marijan, 2008, *Biopolitika*, Antibarbarus, Zagreb

Krivak, Marijan, 2009, "U rukama usuda", KULISA.eu, Filmovi.hr, 28. 04. 2009, <http://www.filmovi.hr/index.php?p=article&id=759>, posjet svibanj 2012.

Lay, Samantha, 2002, *British Social Realism: From Documentary to Brit-Grit*, London: Wallflower Press

Lim, Dennis, 2006, "Working Family", *The Village Voice*, 14. 03. 2006, <http://www.villagevoice.com/2006-03-14/film/working-family/>, posjet lipanj 2012.

Long, Joseph, 2000, *Armand Gatti: Three Plays*, T&T Clark

Lowenstein, Stephen (ur.), 2006, *Moj prvi film: dvadeset slavnih redatelja govori o svom prvom filmu*, Zagreb: Propeler film

Mai, Joseph, 2007, "Corps-Caméra: The Evocation of Touch in the *Dardennes' La Promesse*", u: *L'Espirit Créateur*, 47.3, str. 133-144.

Mai, Joseph, 2010, *Jean-Pierre and Luc Dardenne*, Urbana: University of Illinois Press

Mathijs, Ernest, 2007, "Jean-Pierre and Luc Dardenne", u: *501 Movie Directors: A Comprehensive Guide to the Greatest Filmmakers*, ur. S. J. Schneider, Barron's Educational Series, str. 536.

Mosley, Philip, 2001, *Split Screen: Belgian Cinema and Cultural Identity*, Albany: State University of New York Press

Oslić, Josip, 2001, "Etika Drugoga u Emmanuela Lévinasa", u: *Bogoslovska smotra*, Katolički bogoslovni fakultet, Zagreb, sv. 71, br. 1., str. 17–54.

Pavičić, Jurica, 2009, "Emigrantski triler s karizmatičnom Artom Dobroshi", *Jutarnji list*, 02. 04. 2009, <http://www.jutarnji.hr/emigrantski-triler-s-karizmaticnom-artom-dobroshi/200592/>, posjet travanj 2012.

Pavičić, Jurica, 2011, *Postjugoslavenski film: stil i ideologija*, Zagreb: Hrvatski filmski savez

Peterlić, Ante (ur.), 1986, *Filmska enciklopedija*, 1, A-K, Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb

Peterlić, Ante (ur.), 1990, *Filmska enciklopedija*, 2, L-Ž, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža

Peterlić, Ante, 2009, *Povijest filma: rano i klasično razdoblje*, Zagreb: Hrvatski filmski savez

Petré, Fran; Škreb, Zdenko (ur.), 1969, *Uvod u književnost*, Zagreb: Znanje

Powrie, Phil, 1999, *French Cinema in the 1990s: Continuity and Difference*, Oxford: Oxford University Press

Quart, Leonard, 2012, "The Kid with a Bike: A Realist Fairy Tale", *Dissent Magazine*, 05. 03. 2012, <http://dissentmagazine.org/online.php?id=587>, posjet svibanj 2012.

Rubeša, Dragan, 2010, "Ciklus suvremenog belgijskog filma: Univerzalnost soocijalnih tema", Art kino *Croatia*, 30. 10. 2010, <http://www.art-kino.org/hr/program/ciklusi/ciklus-suvremenog-belgijskog-filma>, posjet ožujak 2012.

Rubeša, Dragan, 2011, "Tijela s ožiljkom: Prizori iz apokaliptičnih noćnih mora", *Novi list*, 05. 11. 2011.

Schrader, Paul, 2002, "Transcedentni stil: Bresson" (Šreder Pol; prevela Slobodanka Glišić), u: *Reč*, 65/ 11, str. 257-296.

Sinovčić, Dean, 2011, "Nešto drukčije od Hollywooda: Cirkus, ubojstvo i jedan bicikl", *Nacional*, br. 827

Smallwood, Christine, 2012, "The In-Between World", *The New York Review of Books*, sv.. 59, br. 8, 10. 05. 2012, <http://www.nybooks.com/articles/archives/2012/may/10/dardennes-kid-bike-in-between-world/?pagination=false>, posjet svibanj 2012.

Smith, Damon, 2009, "Tragic Destinies" (An Interview with the Dardenne Brothers), *Reverse Shot*, 27. 08. 2009, <http://www.reverseshot.com/article/interview_dardenne_brothers>, posjet svibanj 2012.

Steele, Jamie, 2012, "A Cinema without Borders", u: *Trespassing Journal*, Issue 1: Trespassing Nation, Spring 2012

Turković, Hrvoje, 1999, *Suvremeni film*, Zagreb: Znanje

Turković, Hrvoje, 2000a, "Raspon i povijesno podrijetlo žanrova", *Zapis*, br. 29, Zagreb: Hrvatski filmski savez

Turković, Hrvoje, 2000b, *Teorija filma*, Zagreb: Meandar

Turković, Hrvoje, 2004, "Filmska drama", u: *Zapis*, poseban broj, Zagreb: Hrvatski filmski savez

Tuttle, Harry, 2007, "(Technical) Minimum Profile", *Unspoken Cinema*, 18. 01. 2007, <http://unspokencinema.blogspot.com/2007/01/minimum-profile.html>, posjet svibanj 2012.

Vojković, Saša, 2008, *Filmski medij kao (trans) kulturalni spektakl: Hollywood, Europa, Azija*, Zagreb: Hrvatski filmski savez

Vučković, Ante, 1996, "Etički govor o Bogu u Emmanuela Levinasa", u: *Ljepota istine*, *Zbornik u čast p. Miljenka Belića SJ u povodu 75. obljetnice života*, ur. Ivan Macan, str. 218-231.

Vučković, Ante, 2000, "Pojam odgovornosti", *Odgovornost za život*, ur. Bože Vuleta i Ante Vučković, Split: Franjevački institut za kulturu mira, str. 17–30.

Willinger, David Paul, 2007, "Kalisky, René (1936-1981)", u: *The Columbia encyclopedia of modern drama: A-L*, ur. Gabrielle H. Cody i E. Sprinchorn, New York: Columbia University Press

Zoller Seitz, Matt, 2009, "Directors of the decade: No. 4: The Dardenne brothers", *Salon*, 28. 12. 2009, <http://www.salon.com/2009/12/28/dardennes/>, posjet travanj 2012.

UDK: 778.53

Tihoni Brčić
Akademija Dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu

Kategorizacija crnoga kadra

Sažetak: Crni kadar pojavljivao se od samih početaka filmske umjetnosti primarno kao vrpca vodilja u laboratorijskoj obradi i montaži, te kao zaštita filma na počecima i krajevima rola. Koristio se i fragmentirano kao reprodukcija crne table s autorskim i dramaturškim podacima, a prisutan je subliminalno pri svakoj projekciji celuloidnog filma gdje crni ekran okupira 50% filma. Postupno je evoluirao u kompleksno izražajno sredstvo, no i dalje ga se u igranome i dokumentarnome filmu često ignorira. Radi interpretiranja crnoga kao nečega konceptualno i strukturalno ništavnog, crni kadar rijetko nadilazi rudimentarnu primjenu temporalno-spacijalne premosnice ili neutralne podloge za natpise. U eksperimentalnom filmu, i to ponajviše u bljeskavom filmu, pokazao se kao osnovni kvantni element u strukturnom i projekcijskom aspektu. Istraživanja o crnome kadru gotovo da ne postoje, pa je svrha ovog rada njegova analiza i klasificiranje. Vodeći se njegovom izražajnom vrijednosti, autor ga klasificira u četiri distinktivne kategorije: temporalno-spacijalnu, dramaturšku, fragmentiranu i transmedijalnu.

Ključne riječi: crni kadar, temporalno-spacijalni crni kadar, dramaturški crni kadar, fragmentirani crni kadar, transmedijalni crni kadar

1. Zanemarivanje crnoga kadra

S obzirom na to da čovjek trepne oko 3,5 milijuna puta i spava oko 3000 sati godišnje, intrigantno je da se ne pridaje pozornost ulozi crnoga u našim životima.[1] Vizualni tijek informacija je doslovno prekinut u treptajima i u snu, no i dalje se održava privid vizualnog i kronološkog kontinuiteta. Prihvaćanje apstraktne ništavnosti crnoga u stvarnosti je usko povezano s prihvaćanjem crnoga kadra u filmskoj umjetnosti. Nedostatak informacije, praznina i ništavnost osnovni su atributi vezani uz percepciju crnoga kadra. No, iza njih se krije bogata izražajnost crnoga kadra, bez obzira na to traje li jednu sličicu ili 30 minuta. Kroz eksperimentalni film kristalizirao se kao najosnovniji element filma u strukturnom i projekcijskom aspektu. Neizostavni je dio filmske gramatike kojim se postiže psihofizički učinak, a prisutan je u svakoj projekciji celuloidnog filma, makar i izvan granica percepcije.

Proučavanjem dostupne literature može se steći dojam da se crni kadar u igranome i dokumentarnome filmu gotovo potpuno ignorira izvan osnovne primjene kao temporalno-spacijalne premosnice ili neutralne podloge za natpise. Radi interpretiranja crnoga kao nečeg konceptualno i strukturalno ništavnog, izgleda da podosta filmskih umjetnika smatra da crne kadrove u filmu uopće ne treba koristiti, budući da "nema svrhe pokazivati gledateljima prazan ekran" (Reisz i Millar, 1983: 222).

Iz tvrdnje Vsevoloda Ilarionoviča Pudovkina (Reisz i Millar, 1983: 23) da svaki kadar treba priopćiti nešto novo i posebno ako želimo da filmsko pripovijedanje cijelo vrijeme bude učinkovito, može se naslutiti da crni kadar

1 Zahvaljujem Ivanu Ladislavu Galeti, Nikici Giliću i Ernestu Greglu na pomoći pri istraživanju za potrebe ovog rada.

ipak posjeduje nešto više od ništavnosti. Baveći se arheologijom filmske slike, Laura U. Marks (2000: 31) prepoznaje potrebu za iščitavanjem crnoga kadra: "Čitati/čuti sliku je, dakle, gledati/slušati ne ono što je tamo nego praznine […]. Stoga su važne odsutne slike (često, video crnina ili crna vrpca vodilja), jedva raspoznatljive slike i nerazlučivi zvuk u toliko mnogo radova".

2. Kategorizacija

Crni kadar prisutan je od samih početaka filma potkraj 19. stoljeća, ponajprije kroz vrpcu vodilju (engl. *blank, leader*). Uz crnu može biti i neke druge boje ili prozirna, s emulzijom ili bez nje, eksponirana ili neeksponirana. U *Filmskoj enciklopediji* (Peterlić, ur., 1990: 693) navodi se njeno korištenje u laboratorijskoj obradi, montaži pozitiva i negativa, na počecima i krajevima rola da bi se film zaštitio i lakše ulagao u strojeve za razvijanje i kopiranje, montažne stolove i projektore. Uz vrpcu vodilju crni kadar je okupirao film i kao reprodukcija crne table. Na njoj se tipografski predočavala informacija neophodna za razumijevanje radnje nijemoga filma, te autorski podaci rudimentarne najavne špice. Postupno se crni kadar počeo koristi kao izražajno sredstvo filmske interpunkcije za "odvajanje susjednih scena, pauza u pripovijedanju, naglašava prijelaze…" (Arijon, 1983: 182). Vodeći se izražajnom vrijednosti crnoga kadra klasificiram ga u četiri kategorije: temporalno-spacijalnu, dramaturšku, fragmentiranu i transmedijalnu.

2.1. Temporalno-spacijalni crni kadar

Pozivajući se na osnovu teorije montaže, da će pri prezentiranju bilo koja dva kadra spojena zajedno "publika pokušati uspostaviti smisleni odnos u njihovoj povezanosti" (Fairservice, 2001: 181), podrazumijevam da se to odnosi ne samo na uporabu slikovnoga već i crnoga kadra. Jedna od najčešćih uporaba crnoga kadra u općeprihvaćenoj gramatici filmskog izlaganja svakako je njegova moć temporalno-spacijalnog prijelaza. Shvaćanje crnoga kadra kao premosnice u filmskoj promjeni vremena i/ili prostora logično je s obzirom da takvu premosnicu doživljavamo svakodnevno. Zapravo je crni kadar simulacija temporalnog, a ponekad i spacijalnog, skoka koji doživljavamo pri treptanju i spavanju.

2.1.1. Zatamnjenje i otamnjenje

Fairservice (2001: 303) navodi da su pretapanja s crnim kadrom bila rijetka prije 1912, nakon čega su postala standard za ilustriranje tijeka vremena, a povremeno i za definiranje početka i kraja *flashbacka*. Primijenjen u prijelazu između dviju scena, crni kadar dobiva ulogu temporalnog posrednika. Efekt zatamnjenja i otamnjenja sugerira temporalni pomak u filmskom pripovjedanju, kreirajući "pauzu koja je potrebna da gledatelj shvati i primi dramsku poantu" (Reisz i Millar, 1983: 222). Zatamnjenje i otamnjenje djeluje blago i mekano, pa se te vizualne karakteristike prenose i na dramaturški učinak. Mogu imati isto ili različito trajanje, ovisno o dinamici scena, ritmu filma, emotivnom učinku i dužini sugeriranog protoka vremena. Zatamnjenje i otamnjenje općenito definiraju dulje razdoblje u filmskom vremenu, a pretapanje iz slike u sliku kraće. Turković doživljava preklapanja među kadrovima, uključujući zatamnjenje i otamnjenje, kao "raspadanje prizora" (2000: 157), što naglašava izgradnju i razgradnju crnoga kadra *ex nihilo*.

2.1.2. Rez

Temporalni tijek između dviju scena je alternativno definiran umetanjem crnoga kadra između dviju scena tako da su odijeljene rezom, bez pretapanja ili tranzicijskih efekata. Rez na crni kadar djeluje iznenadno i oštro, jakog je dramaturškog učinka i jasno daje gledateljima do znanja da je jedan tok radnje završen i drugi započinje. To je još jedan od učinkovitih načina da se crnim kadrom scena "jasno metakomunikacijski 'uokviruje', ili, točnije rečeno, efikasno razlučuje od svoje okoline i zaokružuje se" (Turković, 2000: 162). Prekid filmskoga

Tabla 1: Potpuno crni kadar predstavlja 50% ukupnoga broja kadrova u filmu *Čudnije od raja* Jima Jarmuscha.

prizora treba biti razumljiv, "da granice scene budu dostatno jasno najavljene... da se dadu dostatni metakomunikacijski signali za promjenu izlagačkog pračenja prizora, za promjenu scene" (2000: 156). Crni kadar pruža izrazito snažan epistemološki prekid, pogotovo ako je izraz redateljskoga stila.

Redatelj Jim Jarmusch u filmu *Čudnije od raja* (*Stranger than Paradise*, 1984; usp. tablu 1) minimalistički pristupa filmskoj materiji, podsjećajući na "formalni redukcionizam, koji je u slikarstvu i skulpturi značio ogoljevanje umjetničkog djela na najosnovnije materijalne komponente – linije, površine i mase koje ne predstavljaju ništa već jednostavno postoje" (Suárez, 2007: 30). U tom kontekstu i crni kadar korespondira svojom egzistencijalnom ništavnošću, dopunjujući ispraznost vremena i pasivnost likova. Film je protkan crnim kadrovima u trajanju od dvije do osam sekundi, kao nitima koje povezuju modularne vinjete. Kako je svih 68 vinjeta snimljeno u jednom kadru, crni se kadrovi mogu shvatiti kao stilizirani treptaji filmske kamere koja otvara oči samo u selektivnim, naizgled banalnim trenucima. *Čudnije od raja* sadrži 195 kadrova, od kojih su 68 spomenute vinjete, 98 potpuno crni kadrovi, a 30 su bijeli natpisi na crnoj pozadini. Potpuno crni kadar predstavlja čak 50% ukupnog broja kadrova u filmu. Kumulativnim trajanjem od 329 sekundi zauzima 6% filma, ne računajući fragmentirane crne kadrove upotrebljene kao pozadina za natpise.

2.1.3. Tranzicijski efekti

Zastor i iris su arhaični oblici tranzicijskih efekata koji ponekad uključuju crni kadar. Zastor je definiran kao "efekt u kojem se nova slika kadra pojavljuje tako da briše ili potiskuje prethodnu sliku" (Arijon, 1983: 183). Može se pojavljivati po horizontali, vertikali i dijagonali kao nova slika ili linija. Iris je kružne forme i pri tranziciji služi za naglašavanje nekog detalja slike. Danas su tranzicijski efekti u uporabi mutirali u neograničeni niz digitalnih iteracija, koriste geometrijske i organske forme, te znaju biti i statični i animirani.

2.1.4. Crna površina

Crni kadar može se prirodno manifestirati zumiranjem ili kretanjem kamere na snimanju prema tamnom objektu ili od njega. Kada se kadar potpuno ispuni i zbog nedostatka svjetla postane crni kadar, obično se pretapa u crni kadar ili crnu površinu koja se otkriva udaljavanjem objekta ili kamere u istom ili drugom temporalno-spacijalnom okruženju. U postprodukciji može se korigirati da bude potpuno crne boje ili digitalno generirati objekt koji će imati svrhu transformirati se u crni kadar za temporalno-spacijalni prijelaz.

U filmu *2001: Odiseja u svemiru* (*2001: A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968; usp. tablu 2) crna površina se učinkovito koristi kao temporalno-spacijalna tranzicija s dodatnom religioznom asocijacijom. U metafizičkoj sobi postupnim približavanjem Monolitu ispunja-

Tabla 2: *2001: Odiseja u svemiru* Stanleya Kubricka učinkovito koristi crni kadar za vizualnu pauzu i temporalno-spacijalnu tranziciju.

va se cijeli ekran, te kroz osam sličica crnoga kadra prelazi u orbitu Zemlje s pogledom na Mjesec. Svojom dubokom crnom bojom površina Monolita stvara analogiju kozmičke povezanosti sa svemirom. Štoviše, vertikalna orijentacija Monolita je u kompozicijskoj koliziji s horizontalnim kinoekranom, akcentirajući križ i dajući Monolitu moćno religiozno obilježje. Ispunjavajući ekran, crni kadar ekstenzijom u kinodvoranu obuhvaća i gledatelja, omogućujući mu vlastitu projekciju u središte križa, prostor između života i smrti, nebeskoga i zemaljskoga.

2.2. Dramaturški crni kadar

Iako je crni kadar ponajviše percipiran kao temporalno-spacijalni čimbenik, njegova je moć u dramaturškom oblikovanju filma. Ima šaroliku uporabnu vrijednost, od eksplicitne interpunkcije do apstraktne subliminalnosti, koje učinkovitost ovisi o razumijevanju filmske gramatike pri uporabi crnoga kadra. Njegova dramaturška primjena sve je više zastupljena u filmu i njegovim transmedijalnim ekstenzijama, pa je kolektivno prihvaćanje od strane gledatelja utemeljeno ne samo na podsvjesnoj razini već i na kontinuiranoj eksponiranosti.

2.2.1. Vizualna pauza

Uloga crnog kadra kao vizualne pauze svodi se na pripremu početka filma u uvertiri, pauziranje filma (*intermezzo*), te izlaznu odjavu filma koja se nadovezuje na odjavnu špicu. Crni kadar u uvertiri je potpuno lišen bilo kakvih interpretacija i literalno predstavlja prazno platno na kojem se tek očekuje filmska predstava dok gledatelj dolazi u dvoranu. Koncept *intermezza* proizašao je iz teatra gdje su pauze služile za promjenu kostima i/ili kulise iza spuštenih zavjesa. Crni kadar u uvertiri i izlaznoj odjavi ciklički je vezan uz najavnu i odjavnu špicu. Natpisi špica prolaze svojevrsni gestacijski period u crnom kadru uvertire da bi doživjeli prokreaciju u najavnoj špici, te završili ciklus odumiranjem u tranziciji iz odjavne špice u ništavilo crnoga kadra izlazne odjave filma. Tek se nakon odjavne špice od gledatelja može očekivati ispunjavanje praznine crnoga kadra mentalnim kontempliranjem odgledanoga filma. Klasičan primjer uporabe vizualne pauze evidentan je u filmu *2001: Odiseja u svemiru* (usp. tablu 2). Crni kadar u njegovoj uvertiri traje 2 minute i 58 sekundi, u *intermezzu* 2 minute i 44 sekunde (uključujući 23 sekunde natpisa), te u izlaznoj odjavi 4 minute i 25 sekundi.

2.2.2. Narativna pauza

Postavljanjem crnoga međukadra s duljim trajanjem postiže se efektna pauza za potenciranje i simuliranje narativne promjene. "Efekt razdvajanja je potpun i svaka scena događa gledatelja neočekivano i sa punim emotivnim djelovanjem. Gledatelji očekuju da se pojavi slika, ali nikad nisu sigurni kada će se ona pojaviti" (Arijon, 1983: 205). Narativnom pauzom izbjegava se emotivno zasićenje koje bi u gledatelja moglo izazvati izostanak zani-

manja pri gledanju filma. Emotivni naboji koje odvojene scene sadrže dojmljivije se percipiraju kao izolirani, odvojeni segmenti.

Crni kadar može imati izniman dramaturški učinak u funkciji narativne pauze ako se pozicionira na samom početku filma. Iako film započne, što sa sigurnošću znamo zbog zvuka, slika je odgođena do daljnjega, što potencira zanimanje i anticipaciju za prvim slikovnim kadrovima filma. U filmu *Zero Dark Thirty* (Kathryn Bigelow, 2012) uvodni crni kadar od 70 sekundi ne nadovezuje se samo na mrak iz naslova. Konceptualno predstavlja i informacijski mrak u kojem se C.I.A. nalazila tijekom tajne operacije, te tamnu stranu protagonista koji pribjegavaju prikupljanju informacija mučenjem i ubojstvima. Izravna dramatičnost crnoga kadra leži u ilustraciji terorističkoga napada na New York 11. rujna 2001. autentičnim audiosnimkama telefonskih poziva u pomoć iz World Trade Centera. Provocira se gledatelja da vizualizira događaj iz njihove perspektive i opravda neetičke postupke protagonista.

2.2.3. Eksplicitna interpunkcija

Repetitivan crni kadar kratkog trajanja ima eksplicitni interpunkcijski učinak pri spajanju različitih kadrova i raščlanjivanju istog kadra. Kadrovi se pojavljuju *ex abrupto*, a frekvencijom pojavljivanja i trajanjem od samo nekoliko sličica mogu stvoriti stroboskopski učinak. Budući da "tamna slika u gledateljima stvara potpuno emocionalni zastoj" (Arijon, 1983: 201), crni kadrovi u gledatelja izazivaju tenziju i sugeriraju subjektivniji doživljaj zapravo simulirajući treptanje. Na ovaj način kreira se ritam filma koji ne utječe na perceptivnu stvarnost filmskoga doživljaja, unatoč artificijelnosti i nestvarnosti crnoga kadra.

2.2.4. Kontinuirani kadar

Postizanje kontinuiranoga kadra ili cijeloga dugometražnoga filma u jednom kontinuiranom kadru produkcijski je iznimno zahtjevno. Stoga se u povezivanju zasebnih kadrova s ciljem formiranja singularnoga kadra često pribjegava složenim vizualnim efektima ili kreativnoj uporabi crnoga kadra. Kontinuirani zvuk se obično koristi za čvršće spajanje artificijelno kontinuiranih kadrova s crnim kadrom.

2.2.5. Subjektivni kadar

Kroz subjektivni kadar protagonistov pogled postaje gledateljev pogled, njegovi treptaji gledateljevi treptaji. Vizualna ništavnost crnoga kadra supstituira vizualnu ništavnost treptanja. Gledatelj postaje svjestan segmentiranosti kontinuiranoga kadra vlastita života, narušenog nečim toliko konstantnim, a opet toliko ignoriranim – treptajima oka. U filmu *Ulaz u prazninu* (*Enter the Void*, Gaspar Noé, 2009; usp. tablu 3) treptaji su u početku primjetni ponajprije zbog nekonvencionalnosti njihove uporabe, no vrlo se brzo asimiliraju u filmsku strukturu i postaju gotovo subliminalni. Dok je glavni protagonist živ, redatelj za treptanje upotrebljava crni kadar u trajanju od 1 do 18 sličica u sekundi, od kojih je obično barem jedna sličica apsolutno crni kadar a ostale mogu biti u pretapanju s prethodnim ili sljedećim kadrom. Nakon protagonistove smrti subjektivni se kadar nastavlja kroz pogled njegove duše i tada crni kadar postaje vizualna reakcija na emotivne podražaje. Noé crnom kadru daje i stroboskopski karakter kako bi povezao misaone intervale.

2.2.6. Subliminalni kadar

Čak i u eksperimentalnim filmovima koji puristički koriste prolongirani bijeli kadar, on nikada ne može biti prikazan bez konzistentnog subliminalnog prekida crnim kadrom. Amos Vogel (1974: 10) spekulira da upravo u tom subliminalnom trenutku potpunog filmskog crnila gledatelj podsvjesno apsorbira dublja značenja filma. Naime, pri projekciji celuloidnog filma crni ekran doslovno okupira pola filma i ta je specifičnost rezervirana isključivo za crnu i ni za jednu drugu boju. Tako manifestirani crni kadar nalazi se ispod praga gledateljeve svjesne percepcije, što ga klasificira subliminalnim.

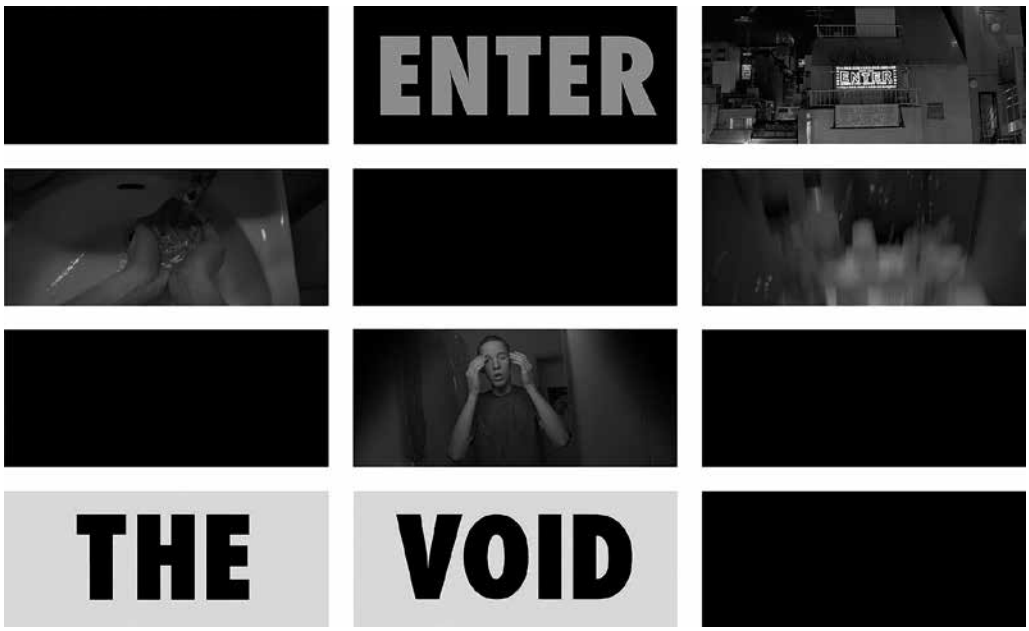


Tabla 3: Crni kadar strukturalno nosi film *Ulaz u prazninu* Gaspara Noéa kao subjektivni kadar i premosnica razdijeljenog naslova filma.

Razlog subliminalnosti crnoga leži u prirodi celuloidnoga filma koji statičnim sličicama postiže iluziju kontinuiranog pokreta, a temelji se na spajanju bljeskanja i prividnom pokretu (Bordwell i Thompson, 2008: 136). Iako se film temelji na 24 sličice u sekundi, pri projekciji se 48 puta prikažu sličica i "crni kadar" unutar razdoblja od jedne sekunde. Razlog tome je što filmska vratašca projektora svaku sličicu dvaput prikažu i blokiraju (zacrne), što dovodi do ključne fuzije bljeskanja. Pri toj frekvenciji gledatelj više ne vidi titrajući efekt individualno projiciranih sličica, već one djeluju spojene. Iluzija filma dovršava se zahvaljujući moždanim centrima za analizu pokreta koji pri određenoj brzini prividan pokret individualnih sličica registriraju kao stvaran pokret.

2.2.7. Svjetlosna alteracija

Planirana svjetlosna alteracija tijekom snimanja scene još je jedna varijacija prirodno manifestiranoga crnoga kadra. Radi dramatičnosti, svjetlo može biti odsutno već na početku kadra, ili ugašeno za trajanja kadra. Ovaj se postupak često koristi za postizanje napetosti i iščekivanja u znanstvenofantastičnim i filmovima strave. Primjerice u filmu *Tuđinci* (*Aliens*, James Cameron, 1986) protagonisti filma zajedno s gledateljima bivaju šokirani kad im tuđinci ugase struju i ostanu u potpunom mraku koji traje 17 sličica. No, bez obzira na to je li u postprodukciji mrak korigiran u potpuno crni kadar, kod svjetlosne promjene crno je percipirano kao zamračenje spacijalno kontinuirane filmske mizanscene i djelomično gubi karakteristike apstraktnog ako je se pripisuju crnomu.

2.3. Fragmentirani crni kadar

Kod fragmentiranoga crnoga kadra površina je narušena maskiranjem, tipografskim natpisima ili grafičkim elementima. U ovoj kategoriji podrazumijevam potpuno artificijelnu crnu površinu neutralnog karaktera, a ne unaprijed definiranu površinu nastalu na snimanju koja je crnom površinom ili svjetlosnom promjenom preuzela svojstva crnoga kadra. Izražajnost crnoga u fragmentiranome crnome kadru marginalizirana je, no još je uvijek u suštini prisutna. Maskiranje, najavna i odjavna špica, odjavna rola i međunatpisi nositelji su fragmentiranoga crnoga kadra.

2.3.1. Maskiranje

Maska služi kao zaklon ispred kamere s ciljem blokiranja dijela vidnoga polja objektiva, tako da su proporcije i forma kadra transformirani crnim površinama. U početku filmske industrije u interesu kompozicije često se pribjegavalo maskama, i to najčešće irisu (Reisz i Millar, 1983: 252). Maskiranje iz nijemoga filma se u doba novoga vala vratilo u modu radi postizanja vizualno atraktivnih i dramaturški izoliranih kompozicija.

2.3.2. Najavna špica

Neovisno o autonomnoj ili integriranoj formi unutar filma, najavna špica primjenjuje crni kadar kao izražajno sredstvo u cijelom spektru njegova djelovanja. Nichols (1985: 527) smatra da je najavna špica poput sna kojeg gledatelj nije svjestan radi stilizacije odnosa i događaja koji će se narativno razviti u filmu. Te prve snolike minute filma najčešće okupira crni kadar nagovješćujući svoju privlačnu moć. U najavnoj špici bio je ponajprije fragmentiranoga tipa, sve dok se sredinom 20. stoljeća nije povremeno počeo pojavljivati kao tkivo animiranih grafika kojima su počele obilovati najavne špice.

Primjerice špica za *Bunny Lake je nestala* (*Bunny Lake is missing*, Otto Preminger, 1965; usp. tablu 4) kroz više slojeva prodire u strukturu filma. Prvi sloj okupira "nefilmska" ruka koja kidanjem drugoga sloja, crnoga kadra, iznosi treći sloj s natpisima na papiru, te završni četvrti sloj koji gledatelju razotkriva filmski svijet. Crni kadar ovdje ima strukturno-konceptualnu ulogu potkrjepljujući koncept crne površine u filmu kao negativa papira na kojem se ispisuje film. Originalnost ovog rješenja leži u ideji da se tipografska i slikovna informacija ne ispisuju na crnoj površini, već ispod nje.

2.3.3. Odjavna špica

Odjavna špica kao kronografski metakomunikacijski signal označava svršetak filma, te služi kao prvo vrijeme i mjesto kontemplacije filma kao zaokružene narativne cjeline. Stoga je često neutralnog karaktera, s asocijativnom repriznom glazbom i bijelom tipografijom na crnoj pozadini. Neutralna crna pozadina poput nedovršene slagalice prošupljene tipografijom poziva gledatelja na kognitivno popunjavanje tih praznina, s ciljem dovršavanja filmskoga doživljaja. Aktualan je trend dislokacije najavne špice s početka na kraj filma, što odjavnoj špici daje iznimnu važnost. Narativnost filma se kroz odjavnu špicu kontinuira ili digestira, ikonografski se tretiraju događaji i koncepti iz filma, prenosi se njegov ugođaj i atmosfera. Komunikacija se obično odvija tipografskim, grafičkim i slikovnim elementima koji često koriste crno kao izolirani kadar ili kao pozadinu.

U rijetkim slučajevima kada je odjavna špica izostavljena, crni kadar ima integralnu dramaturšku ulogu. Film *Ulaz u prazninu* (usp. tablu 3) tretira se kao konstrukt spojen razdijeljenim nazivom filma. Najavna špica preuzela je i ulogu odjavne špice, a korištenje stroboskopskog polutransparentnog crnoga kadra putem tipografije najavilo je temu života nakon smrti kojom je film okupiran. Spojnica je upravo vrlo ilustrativni naslov filma koji nakon najavne špice poziva gledatelja da uđe u subjektivni svijet protagonista natpisom *enter* (ulaz). Posljednji igrani kadar filma prelazi rezom na crni kadar, zatim na dovršetak naslova *the void* (u prazninu/ništavilo). Rezom na crni kadar završava film bez odjavne špice. Od prve do zadnje sličice crni se kadar pojavljuje intenzivno i egzoskeletski[2] podupire igrane dijelove filma.

2 Egzoskelet je vidljivi vanjski kostur. U zoologiji se odnosi na podupiranje tijela nekih životinja, primjerice kukaca i rakova.

Tabla 4: Originalnost najavne špice za *Bunny Lake je nestala* Otta Premingera jest u ispisivanju tipografske i slikovne informacije ispod crne površine.

2.3.4. Odjavna rola

Odjavna rola je integralni segment odjavne špice filma, no u kontekstu uporabe crnoga kadra distinktivna je od odjavne špice. Najčešće je riječ o bijeloj tipografskoj roli, animiranoj po vertikali na neutralnoj crnoj pozadini. Kako ima čisto produkcijski identifikacijsku svrhu, primjenom je slična arhaičnim međunatpisima, pa tako poprima i njihove atribute.

2.3.5. Međunatpisi

U doba nijemoga filma međunatpisi su često imali deskriptivnu ulogu, primarno prezentirajući rudimentarni filmski dijalog neophodan za razumijevanje filma. "Ali, danas međunatpisi mogu identificirati prostor, točno doba dana, ili godinu u kojoj se radnja navodno odvija..." (Arijon, 1983: 184). Tijekom cijele filmske povijesti neutralna crna pozadina se kontinuirano upotrebljava za tipografske natpise i eventualne popratne grafičke elemente. Crno ima ulogu prazne i neispisane podloge ekrana, zapravo glumi negativ papira za pisanje. Papir je u uporabi već dva tisućljeća, pa se kolektivno doživljava kao svjetla podloga za pisanje. Stoga je intrigantna kolektivna svijest da je projicirana filmska sličica kao podloga za ispisivanje natpisa u biti negativ papira, odnosno crna. Tama koja se veže uz egzistenciju filma, od začetaka *camere obscure* do projekcije u kino vorani, očigledno je podsvjesno pridonijela takvom razmišljanju. Svjesna odluka leži u postizanju stapanja crne pozadine na ekranu s crnim zidovima dvorane, omogućujući kontrastniju i čitljiviju informaciju bijelih natpisa na crnoj pozadini.

2.4. Transmedijalni crni kadar

Pod kategorijom transmedijalne ekstenzije podrazumijevam zasebne medije koji su narativno ili stilski povezani, a djeluju kao alternativni načini prezentacije ili promocije matičnoga filma. Fluidna imerzivnost, interaktivnost i transmedijalna narativnost omogućuju preispitivanje i reinterpretaciju crnoga kadra, gdje se celuloidni film može gledati tek kao njegova izvorna točka. U nekim medijima crni kadar moćno dominira, dok u drugima tek sramežljivo eksplorira svoje potencijale.

2.4.1. Namjenski film

Namjenski film obuhvaća skupinu kratkometražnih filmova informativno-promotivnog karaktera, poput filmske najave, glazbenoga spota i filmske reportaže. Često se koriste elementi filmske najave i samog filma, uz primjenu uspostavljenih stilskih obilježja koja mogu uključivati crni kadar. Njegovom uporabom stvara se izrazita segmentiranost slike koja utječe na dojam napetosti, te osjećaj izostanka materijala koji potiče potrebu otkrivanja neprikazanog materijala gledanjem filma.

Crni kadar u suvremenim filmskim najavama zauzima prominentnu ulogu, što je evidentno u najavi za film *Prometej* (*Prometheus*, Ridley Scott, 2012; usp. tablu 5) pod nazivom *US Trailer*. Ovdje crni kadar trajanjem konstituira 19% i brojem kadrova čak 32% filmske najave. Konkretno, ova najava sadrži 140 slikovnih kadrova (uključujući dva logotipa) u trajanju od 119 sekundi i 66 crnih kadrova (uključujući međunatpise s crnom pozadinom) u

Tabla 5: Crni kadar trajanjem konstituira 19% i brojem kadrova čak 32% filmske najave *US Trailer* za film *Prometej* Ridleya Scotta.

trajanju od 28 sekundi. Sedam fragmentiranih crnih kadrova s međunatpisima okupira 293 sličice, a 59 potpuno crnih kadrova sastoji se od 378 sličica. Potpuno crni kadrovi pretežno su korišteni u svrhu narativne pauze, te eksplicitne interpunkcije s kojom je 17 kadrova stroboskopski razdijeljeno s pomoću 33 crna kadra u trajanju od jedne do pet sličica. Intrigantno je vidjeti kako je crni kadar eksploatiran do granica svojih potencijala u tako kratkoj i zahtjevnoj formi koja atmosferom, ritmom i dramom često nadilazi kvalitetu filma koji promovira.

Na marginama namjenskoga filma nalazi se viralni video kao hibrid filmske najave, reportaže, igranoga, eksperimentalnoga i dokumentarnoga filma, pa samim time preuzima i uporabu crnoga kadra. Viralni video je često autonomnog karaktera, no pridonosi razumijevanju filma kao njegova namjenska ekstenzija. Aktualan je trend da gledatelj spontano, bez promotivne nakane reinterpretira postojeći viralni video ili kreira vlastiti te ga disperzira internetom nadograđujući transmedijalni doživljaj filma.

2.4.2. Animirani poster

Animirani poster je amalgam postera i filmske najave, a prisutan je u virtualnome prostoru kao oglasna traka (engl. *banner*) i u realnome prostoru kao pokretni poster (engl. *motion poster*).

Pojavljuje se u različitim formatima, dimenzijama i orijentacijama, a temelji se na igranim elementima filmske najave i animaciji grafičkih elemenata postera. U embrionalnoj je fazi eksploriranja ikonografskih potencijala klasičnog postera i dramaturških potencijala montaže filmske najave. Budući da većinom funkcionira kao preslika iz filmske najave, crni kadar tek očekuje izgradnja unutar specifične strukture animiranoga postera.

2.4.3. Interaktivni video

Interaktivna umjetnost poništila je jednosmjerno komuniciranje i omogućila gledatelju da postane interaktivni korisnik i rekreator filma. Film postaje sve više računalno generiran, približavajući se mediju videoigre, koja bez obzira na platformu (računalna, konzolna, *online*...), često koristi izražajna sredstva filma s ciljem pseudorealističnog iskustva gledatelja. U samom tkivu interaktivne igre te u poveznim neinteraktivnim segmentima, crni se kadar može koristiti u širokom spektru kao i u filmu

Interakcija s filmom trenutačno nije dostupna u kinu, no kako je već više od 60% kina u svijetu digitalno[3], može se u očekivati neka vrsta interaktivnosti. Premontiranje kadrova unutar scena, selektiranje alternativnih ishoda radnji, opcija smjera narativne kronologije i sl. primjeri su interaktivnosti filmova na DVD

3 Hancock, David, 2011, "The End of an Era Arrives as Digital Technology Displaces 35mm Film in Cinema Projection", <http://www.isuppli.com/Media-Research/News/Pages/The-End-of-an-Era-Arrives-as-Digital-Technology-Displaces-35-mm-Film-in-Cinema-Projection.aspx>, posjet 15. travnja 2013.

i Blu-ray formatu. Pristup internetu osobnim računalima i pametnim uređajima omogućio je dodatnu interaktivnost, poput paralelnog praćenja transmedijalnog sadržaja na ekranu pametnog uređaja, razmjenjivanja sadržaja s umreženim gledateljima i prilagođavanja programskih segmenata individualnim karakteristikama gledatelja. Navedeni primjeri interaktivnosti u sebi mogu sadržati crni kadar čak i kada nije kreativno uvjetovan. Tehnička ograničenja poput sporog protoka informacija utjelovljuju crni kadar u njegovoj punoj ništavnosti ili barem kao pozadinu za informativni natpis.

2.4.4. Filmska atrakcija

Filmska atrakcija je kompleksna kombinacija proširenog filma i sveobuhvatnih ambijenata, u kojoj se brišu granice između filmskog izreza i okvira. Obično se odvija u mračnom prostoru radi optimalne kvalitete projekcije i prikrivanja izvora imerzivnih višeosjetilnih efekata. Pri aktiviranju gledateljevih osjeta koriste se napredne tehnologije, pa je izrazito prisutna fuzija filmskoga prostora s gledateljskim nefilmskim prostorom. Film je obično primarni medij filmske atrakcije i snima se isključivo za tu namjenu. Crni kadar se najviše primjenjuje za učinak iluzije kontinuiranoga kadra i narativne pauze koja ujedno služi i za izmjenu kulisa ili postav imerzivnih efekata. Kad god je moguće, ekran podrazumijeva prozor ili otvor kroz objekt koji nastanjuje gledatelj, pružajući pogled u eksterni virtualni svijet.

Crni kadar je esencijalan u filmskoj atrakciji *Terminator 2 3-D: Bitka kroz vrijeme* (*Terminator 2 3-D: Battle Across Time*, John Bruno, James Cameron, Stan Winston, 1996), gdje s kontinuiranih šest sekundi maskira prijelaz glavnih protagonista iz filmskoga u nefilmski prostor. Tada snimljeni glumci u filmu ulaskom u Cyberdyne piramidu bivaju zamijenjeni živim glumcima u dvorani. Također, pod dvorane hidraulički propada simulirajući spuštanje liftom koje je sinkronizirano s filmom. Drastično se širi i prostor otkrivajući dva nova bočna otvora/prozora u zidu koji su zapravo filmske projekcije. Uranjanje gledatelja u filmski svijet upotpunjeno je 3D-filmom, nastupom uživo, auditornim, taktilnim i olfaktornim efektima, no crni kadar omogućio je tehničku izvedbu i dramatični učinak ove jedinstvene filmske atrakcije.

Literatura

Arijon, Daniel, 1983, *Gramatika filmskog jezika 3*, Beograd: Grupa za filmsku i TV montažu

Bordwell, David i Thompson, Kristin, 2008, *Film Art: An Introduction*, McGraw-Hill

Fairservice, Don, 2001, *Film editing: history, theory and practice*, Manchester: Manchester University Press

Marks, Laura U., 2000, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Duke University Press

Nichols, Bill (ur.), 1985, *Movies and Methods: Volume II*, University of California Press

Peterlić, Ante (ur.), 1990, *Filmska enciklopedija*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža (Virag-Rodica, M.: "Vrpca vodilja")

Reisz, Karel i Millar, Gavin, 1983, *Filmska montaža*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu

Suárez, Juan A., 2007, *Jim Jarmusch*, University of Illinois Press

Turković, Hrvoje, 2000, *Teorija filma: prizor, montaža, tematizacija*, Zagreb: Meandar.

Vogel, Amos, 1974, *Film as a Subversive Art*, New York: Random House

UDK: 791.65(497.5)

Ivan Maloča

Istraživanje hrvatskog igranog filma – produkcijski pristup

1. Uvod

U fokusu je ovoga rada istraživanje gledateljskog odaziva u hrvatskoj audiovizualnoj djelatnosti, odnosno u području dugometražnog igranog filma. Brojni stručnjaci i teoretičari filma napisali su radove o hrvatskom igranom filmu, a neki i o gledanosti filma, međutim ne može se pronaći rad na istovjetnu temu s marketinškog aspekta.

Izuzetak su knjige Hrvoja Turkovića i Vjekoslava Majcena *Hrvatska kinematografija* i knjiga *Kreativna produkcija* Vedrana Mihletića. U knjizi *Hrvatska kinematografija* Turković temeljito razlaže razloge i predrasude o negledanosti hrvatskog filma: "Prvi razlog predrasude leži u neprikladnim usporedbama s inozemnim filmom. U kinima smo, naime, izloženi ipak jakom 'umjetničkom', a ne samo populističkom, probiru filmova. Dok opsežni probiri – npr. oni iz kinematografije SAD-a – daju veći kvalitativan raspon filmova, pa tu gledamo i vrhunske, ali i prosječne filmove (no i ti prosječni pripadaju, u pravilu, visokim ili barem solidnim produkcijama), neke kinematografije do nas dopiru uglavnom samo putem svojih najboljih, obilno nagrađivanih, filmova (npr. nizozemski, danski, kineski, iranski, britanski...). Predodžbe o vrijednostima tih kinematografija, dakle, dobivamo pretežito preko uskog broja onog najboljeg. S druge strane, na repertoaru gledamo uglavnom sve dugometražne filmove što su proizvedeni u Hrvatskoj, dakle izloženi smo ukupnom rasponu filmova...".[1] Mihletić je u knjizi *Kreativna produkcija* posebno poglavlje posvetio *Marketingu u filmskoj distribuciji,* suradnika Damira Primorca, koji daje pregled ne samo marketinga u filmskoj distribuciji nego i marketinga filma općenito.

Negledanost domaćeg filma nije samo problem u Hrvatskoj jer je, premda manje izražen, taj problem prisutan i u zemljama EU, s izuzetkom Francuske. Hrvatska i EU njeguju autorsku kinematografiju, što znači da je nad filmom prevladavajući utjecaj autora, odnosno redatelja.

Svjetski tzv. *box office* (utržak na kino blagajnama), u 2011. je iznosio 36,2 milijarde dolara,[2] od toga *box office* u EU bio je 6,4 milijarde eura, dok je u Hrvatskoj bio 13 milijuna eura. Američki filmovi imaju više od 61% europskog tržišta, tzv. *box officea*.[3]

Domaći igrani film ne stvara se samo radi gledanosti, međutim u ovom radu istraživanjem se pokušalo analizirati ovaj često isticani "fenomen (ne)gledanosti" igranog filma u hrvatskim kinima u kontekstu šireg marketinga, odnosno osobitih okolnosti u kojima se film priprema, promovira, distribuira i prikazuje radi što bolje recepcije.

1 Turković, H., Majcen, V., 2003, *Hrvatska kinematografija,* Zagreb: Ministarstvo kulture RH, Biblioteka Kulturni razvitak, knj. 4, str. 53.

2 <http://www.mpaa.org/Resources/5bec4ac9-a95e-443b-987b-bff6fb5455a9.pdf>, posjet 17. rujna 2012.

3 <http://www.obs.coe.int/about/oea/pr/mif2012_cinema.html>, posjet 20. rujna 2012.

John Durie definira filmski marketing "kao svaku aktivnost koja filmu pomaže da dopre do svoje ciljne publike u bilo kojem trenutku svog života (životnog ciklusa proizvoda), odnosno potencijala za donošenje zarade."[4]

Kakva je marketinški uvjetovana recepcijska situacija s hrvatskim dugometražnim filmom?

U cilju što kvalitetnije i sadržajnije izrade rada korišteni su sekundarni i primarni izvori podataka. Od sekundarnih podataka tu su enciklopedije, knjige, e-knjige i udžbenici i koji su dostupni u knjižarama i knjižnicama, a vezane su za umjetnost, film, marketing, produkciju, ekonomiju, vođenje projekta, menadžment, komunikologiju, članci iz časopisa, specijalizirane internetske stranice, razne *online* baze podataka te poslovna dokumentacija koja je dijelom poslovna tajna, a raspoloživi podaci su sintetizirani.

Od primarnih izvora kreiran je anketni upitnik koji je proveden u listopadu 2012. na 95 ispitanika, raznih dobnih skupina. Ispitanici s područja Zagreba i Zagrebačke županije pozvani su putem Interneta i društvenih mreža da dođu na navedeno mjesto gdje im je podijeljen anketni upitnik i pitanja s višestrukim izborom i otvorenim odgovorom. Anketa je bila anonimna, bez izravnog utjecaja ispitivača. Sastojala se od dva dijela, prvi dio ankete odnosio se na demografska pitanja, spol, dob, radni odnos, bračni status, obrazovanje i prihode. Drugi dio ankete odnosio se općenito na igrani film i posjet kinima, a sadržavao je pitanja u vezi hrvatskih igranih filmova, stajalištima o hrvatskom filmu i utjecaju medija na ta stajališta.

Razmotrimo prvo širi (marketinški relevantan) kontekst u kojem se proizvode i plasiraju hrvatski filmovi.

1.1. Cilj audiovizualnog djela i/ili proizvoda

Elizabeth Hirschmann razlikuje tri orijentacije kod umjetnika, zavisno od kreativnosti i njezina cilja. Prva orijentacija je prema samome umjetniku – kreativnost je "okrenuta sebi", cilj stvaralaca je zadovoljenje svoje potrebe da se izrazi. Druga orijentacija je stvaranje prema njemu ravnoj publici (umjetnicima, kritičarima i dr.), kreativnost umjetnika je okrenuta "sebi ravnima". Treća orijentacija leži u kreativnost okrenutoj "tržištu", "širokoj publici". Umjetnik može stvarati nastojeći doseći jedan, dva ili sva tri recepcijska cilja.[5]

Slika 1. Tri segmenta kreativnosti po Elizabeth Hirschmann

4 Kerrigan F., 2010, *Film Marketing*, Oxford: Bulterworth-Heinemann, str. 10.

5 Hirschman, E.C., 1983, "Aesthetics, Ideologies and the Limits of the Marketing Concept", *Journal of Marketing*, str. 49.

U slučaju hollywoodskog filma kreativnost je okrenuta tržištu, za razliku od europske kinematografije. Istraženo je koji su filmovi s najvećom zaradom odnosno s najvećom gledanosti svih vremena u svijetu.

Tablica 1. Prvih deset filmova s najvećom zaradom svih vremena

Rang	Naslov	Svjetski *box office* prvih 10 filmova svih vremena (USD)
1	*Avatar* (2009)	2 781 505 847
2	*Titanik* (1997)	2 185 372 302
3	*Osvetnici* (2012)	1 514 279 547
4	*Harry Potter i Darovi smrti: 2. dio* (2011)	1 327 655 619
5	*Transformeri 3: Tamna strana mjeseca* (2011)	1 123 746 996
6	*Gospodar prstenova: Povratak kralja* (2003)	1 119 929 521
7	*Vitez tame: Povratak* (2012)	1 075 177 660
8	*Pirati s Kariba – Mrtvačeva škrinja* (2006)	1 065 896 541
9	*Priča o igračkama 3* (2010)	1 062 984 497
10	*Pirati s Kariba: Nepoznate plime* (2011)	1 041 963 875

Izvor: <http://www.imdb.com/boxoffice/alltimegross?region=world-wide>, posjet 28. rujna 2012.

Evidentno je da američki film dominira globalnim tržištem. Zarada filma prikazana u gornjoj tablici nije pravi pokazatelj komercijalne uspješnosti filma, u sljedećoj tablici prikazano je deset filmova svih vremena koji su imali najveću zaradu s izračunom koji je uzeo u obzir kretanje inflacije.

Tablica 2. Prvih deset filmova svih vremena, prema zaradi korigiranoj prema inflacijskom indeksu

	Najgledanijih deset filmova svih vremena (popis korigiran prema inflacijskom indeksu)	
Rang	**Naslov**	***box office* (USD)**
1	*Zameo ih vjetar* (1939)	1 628 377 500
2	*Ratovi zvijezda IV: Nova nada* (1977)	1 426 738 000
3	*Moje pjesme, moji snovi* (1965)	1 140 747 200
4	*E T.* (1982)	1 136 253 200
5	*Deset zapovijedi* (1956)	1 049 310 000
6	*Titanik* (1997)	1 028 050 500
7	*Ralje* (1975)	1 025 911 300
8	*Doktor Živago* (1965)	994 325 000
9	*Egzorcist* (1973)	885 655 000
10	*Snjeguljica i sedam patuljaka* (1937)	873 090 000

Izvor: <http://hr.wikipedia.org/wiki/Popis_filmova_s_najve%C4%87om_zaradom>, posjet 28. rujna 2012.

2. Tržište

Tržište je, prema najkraćoj definiciji, mjesto gdje se sreću ponuda i potražnja. Izvor tržišne ponude scenarija/projekata ograničeno je na producentske kuće (ili scenariste/redatelje) što nude svoje scenarije/projekte tržištu poslovne potražnje odnosno sufinancijerima, a ta se ponuda ne ograničava samo na Hrvatsku, nego se audiovizualni projekt može natjecati i na međunarodnim fondovima. Filmske koprodukcije su uobičajen način proizvodnje filmova, mogu biti manjinske ili većinske (ili tehničke).

Istraženo je koliki su ukupni budžeti, broj filmova i prosjek budžeta filmskih koprodukcija zemalja članica Eurimagesa. Prema dostupnim podacima prosječni budžet jednog europskog koprodukcijskog igranog filma je 3,63 milijuna eura, a ukupni budžet svih zemalja je 2,7 milijardi eura. Od 34 zemlje Hrvatska je na 29. mjestu po prosječnom budžetu jednog igranog filma od 1,28 milijuna eura, što je tri puta manje od prosjeka i gotovo dvostruko više od mišljenja anketiranih.

Tablica 3. Prikaz prijavljenih koprodukcijskih budžeta igranih filmova po zemljama članicama Eurimagesa

Zemlje članice Eurimgesa – (ko)produkcija igranih filmova				
	Država	**Ukupni budžet (EUR)**	**Broj projekata**	**Prosjek budžeta (EUR)**
1	Francuska	977 110 395	160	6 106 940
2	Njemačka	378 311 857	81	4 670 517
3	Danska	66 868 898	16	4 179 306
4	Italija	234 887 686	57	4 120 837
5	Španjolska	138 458 377	37	3 742 118
6	Luxembourg	32 333 137	9	3 592 571
7	Norveška	49 737 074	14	3 552 648
8	Švedska	61 842 988	20	3 092 149
9	Finska	53 033 872	18	2 946 326
10	Nizozemska	73 450 858	25	2 938 034
11	Belgija	150 717 426	52	2 898 412
12	Austrija	57 340 436	21	2 730 497
13	Island	18 837 639	7	2 691 091
14	Irska	46 078 100	18	2 559 894
15	Švicarska	51 853 165	21	2 469 198
16	Makedonija	9 868 489	4	2 467 122
17	Grčka	16 572 394	7	2 367 485
18	Bosna	9 092 998	4	2 237 250
19	Slovačka	17 581 512	8	2 197 689
20	Poljska	26 403 688	13	2 031 053
21	Portugal	21 515 577	11	1 955 962
22	Latvija	3 767 403	2	1 883 702
23	Češka	31 357 368	17	1 844 551
24	Mađarska	25 829 383	15	1 721 959
25	Slovenija	10 253 395	6	1 708 899

26	Srbija	17 679 979	11	1 607 271
27	Rumunjska	20 416 441	13	1 570 495
28	Turska	63 107 301	49	1 287 904
29	Hrvatska	6 398 345	5	1 279 669
30	Estonija	6 370 494	5	1 274 099
31	Cipar	2 508 694	2	1 254 347
32	Bugarska	9 437 911	8	1 179 739
33	Litva	4 570 000	4	1 142 500
34	Albanija	1 767 844	2	883 922

Izvor: dostupna dokumentacija Eurimagesa, projekti za koprodukciju 2012.

Na otvoreno anketno pitanje, što mislite koliko košta prosječan hrvatski film, 50% anketiranih odgovorilo je između 1 i 3 milijuna kuna, 10% anketiranih odgovorilo je više od 20 milijuna kuna, a ukupan prosječni budžet hrvatskog filma po mišljenju ispitanika je 5,35 milijuna kuna.

2.1. Tržište krajnje potrošnje igranih filmova

Tržište krajnje potrošnje igranih filmova su gledatelji. Premda gledatelji domaći film mogu gledati na televiziji, DVD-u, Internetu..., radi ograničenja rada ograničit ćemo se na kino gledatelje u Hrvatskoj. Potrošnja na tržištu audiovizualnih djela iskazuje se u količini ili u novcu. Potrošnja izražena u broju kino gledatelja daje realniju sliku tržišta jer različite cijene kinoulaznica mogu polučiti netočne podatke o broju gledatelja u kinima.

Krajnja potrošnja u slučaju filmova mjeri se *box officeom* (zaradom filma na blagajnama kina). Prema statistici udruženja Motion Picture Association of America globalni *box office* svih filmova u 2011. bio je 32,6 milijardi dolara, što je usprkos krizi 3% veći prihod nego 2010.[6]

Prema podacima Državnog zavoda za statistiku iz 2010, u Republici Hrvatskoj bilo je ukupno 3 355 000 gledatelja, registrirano je ukupno 72 kinematografa i 118 dvorana, prikazano je 92 527 predstava, od kojih je domaći film imao 2564 predstave.[7]

Prema privremenim podacima Državnog zavoda za statistiku, u 2011. je ukupno bilo 3 558 000 gledatelja, registrirano je 78 kinematografa s ukupno 31 023 sjedala a prikazali su 129 145 predstave.[8] Prema ovim podacima tržište krajnje potrošnje neznatno je poraslo u 2011.

Prema Europskom audiovizualnom opservatoriju za države članice EU i ostale zemlje EU, Hrvatska je imala tržište od 3,3 milijuna gledatelja u kinima 2010. kao i 2011. 3,3% je udio gledatelja koji su gledali domaći film, prosjek europskih država je 16,6% što je porast u odnosu na 2010. godinu (14,9%). U donjoj tablici prikazano su podaci za sve zemlje Europe

6 Izvor: <http://www.mpaa.org/Resources/5bec4ac9-a95e-443b-987b-bff6fb5455a9.pdf>, posjet 14. rujna 2012.

7 Izvor: <http://www.dzs.hr/ , Statističke informacije 2011>, posjet 27. rujna 2012.

8 Izvor: <http://www.dzs.hr/Hrv_Eng/StatInfo/pdf/StatInfo2012.pdf>, posjet 27. rujna 2012.

Tablica 4. *Globalna* zarada u kinu, broj gledatelja i broj gledatelja nacionalnog/domaćeg filma u EU i zemljama Europe

	Ukupna zarada		Broj gledatelja na domaćem tržištu		Broj gledatelja u zemljama Europe	
Država	**2010.**	**2011.**	**2010.**	**2011.**	**2010.**	**2011.**
Države članice EU (EU 27)						
AT Austrija	130,4	127,3	17,3	16,8	4,2	3,6
BE Belgija	154,0	158,7	22,3	22,8	10,7	10,7
BG Bugarska	16,5	18,7	4,0	4,7	8,8	14,2
CY Cipar	7,0	7,1	0,9	0,9	~	~
CZ Češka	59,1	49,2	13,5	10,8	34,8	28,5
DE Njemačka	920,4	958,1	126,6	129,6	16,8	21,8
DK Danska	133,6	125,8	13,0	12,4	22,3	27,0
EE Estonija	7,8	10,1	2,1	2,5	2,0	7,0
ES Španjolska	663,2	630,0	101,6	95,6	12,7	15,0
FI Finska	66,0	66,5	7,6	7,1	27,5	17,0
FR Francuska	1 308,9		207,0	215,6	35,7	41,6
GB Velika Britanija	1 151,9	1 197,5	169,2	171,6	24,0	36,2
GR Grčka	99,4	93,0	11,7	10,8	8,6	10,0
HU Mađarska	45,5	41,3	11,0	9,5	7,2	~
IE Irska	116,3	111,8	16,5	16,3	1,1	4,0
IT Italija	772,8	695,4	120,6	111,1	31,9	37,5
LT Litva	9,8	10,7	2,6	3,0	3,6	10,5
LU Luxembourg	8,8	9,2	1,2	1,3	~	~
LV Latvija	8,4	8,3	2,1	2,1	6,9	4,5
NL Nizozemska	219,4	240,0	28,2	30,4	15,9	22,4
PL Poljska	175,7	174,2	37,5	38,7	14,4	31,3
PT Portugal	82,2	79,9	16,6	15,7	1,6	0,7
RO Rumunjska	26,4	29,4	6,5	7,2	2,7	1,4
SE Švedska	154,1	169,0	15,8	16,4	20,8	21,3
SK Slovačka	12,8	13,0	2,9	2,9	6,7	4,5
SL Slovenija	18,0	17,3	3,9	3,6	2,2	10,1
EU 27 – ukupan zbroj	**6 370**	**6.413,0**	**963,0**	**962,0**	**~**	**~**
Ostale europske države						
BA Bosna i Hercegovina	1,8	1,3	0,7	0,5	12,8	0,9
CH Švicarska	165,5	187,5	14,8	14,9	5,4	5,1
HR Hrvatska	12,0	13,2	3,3	3,3	0,8	3,3
NO Norveška	119,0	133,3	11,0	11,7	23,3	24,5
RU Rusija	787,7	836,3	165,5	165,2	14,5	15,8
TR Turska	190,4	171,1	41,1	42,3	52,9	50,2

Izvor: <http://www.obs.coe.int/about/oea/pr/mif2012_cinema.html>, posjet 22. rujna 2012.

Državni zavod za statistiku ne raspolaže svim podacima, istraživanja koja su provedena s distributerima i kino prikazivačima podatke dijele na kina i broj dvorana ("ekrana"), pa je tako broj kina krajem 2012 u Hrvatskoj 74, broj ekrana/dvorana je 159, a broj digitaliziranih ekrana/dvorana je 100.

Prema podacima koji su prikupljeni od distributera, u Hrvatskoj je 2011. prikazano ukupno 171 film, od toga 77 filmova su tzv. *majori*, odnosno filmovi velikih hollywoodskih kompanija, 8 hrvatskih filmova i 86 nezavisna filma. Distributeri na takav način kategoriziraju filmove.

Slika 2. Udio prikazanih filmova po distributerskim kategorijama u Hrvatskoj

2.2. Tržište produkcije hrvatskih igranih filmova

Mnogo je sudionika odnosno ponuđača koji nude različite audiovizualne projekte na tržištu, pa se može zaključiti da je tržišna struktura konkurentna. Ulazak u nju je jednostavan, utjecaj na cijenu proizvoda je mali, te je izrazito nizak prihod (dobitak). To potvrđuje i *Baumolov zakon*.

Američki autor Baumol napisao je 1967. traktat o strukturnim problemima organizacija iz područja scenskih umjetnosti koji možemo primijeniti i na AV djelatnost Poznat je kao *Baumolov zakon*: "Prvo, plaće/honorari umjetnika rastu sporije od ostalih grana u privredi. Drugo, plaće/honorari umjetnika čine najveći dio troškova djela i ne mogu se smanjiti (niti se umjetnici mogu otpustiti). Treće, paradoksalno, troškovi produkcije žive predstave brže rastu nego troškovi privrede općenito."[9]

Producentska kuća je u osnovi društvo s ograničenom odgovornosti, koje je registrirano u Republici Hrvatskoj za proizvodnju filmova i audiovizualnog programa, nacionalna klasifikacija djelatnosti NKD 5.9.1.1. U Zagrebu je registrirano više od 200 producenata.[10] Svako društvo, producentska kuća, može se prijaviti na javni poziv HAVC-a bez ograničenja. Sve producentske kuće koje su producirale bilo koje kulturno vrijedno audiovizualno djelo upisuju su u očevidnik HAVC-a na internetskoj adresi, kojoj producent može pristupiti radi promjene i nadopune podataka.[11] Filmski

9 Baumol, W. J., 1967, "Performing Arts: The Permanent Crisis", *Bussines Horizons*, str. 47-50.

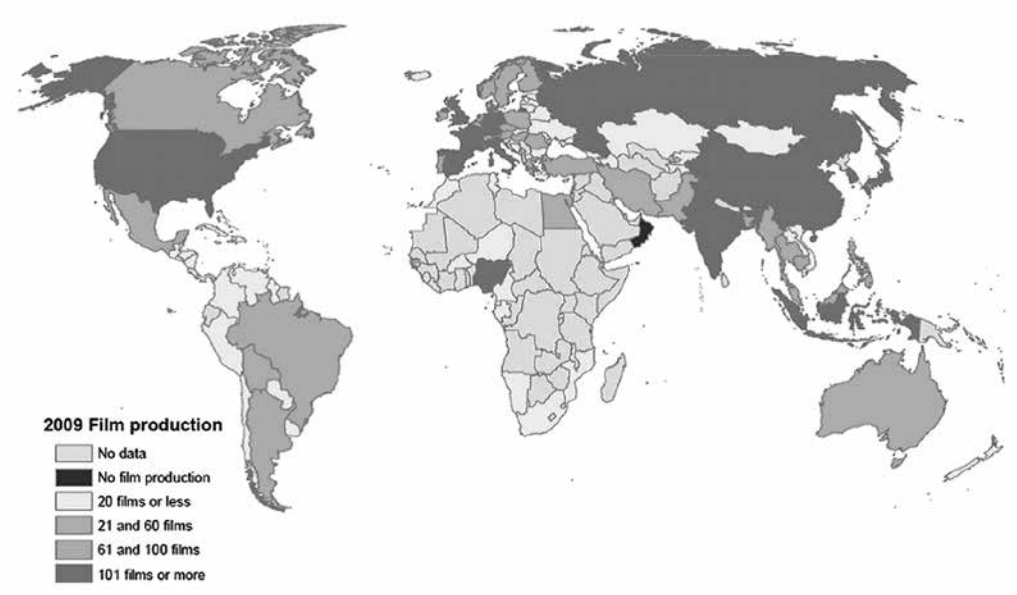
10 <http://www.poslovna.hr/home.aspx> (05.09.2012.)

11 <http://www.havc.hr/korisnik_login2.php?ret_link=%2Fkorisnik_pocetna.php&type=notLogged> posjet 02. rujna 2012.

producenti imaju i svoju udrugu, Hrvatsku udrugu producenata – HRUP, koja okuplja producente i pomaže pri rješavanju njihovih problema. HRUP je član međunarodne udruge FIAPF.[12]

Producentske kuće koje pretežito rade djela namijenjena televizijskom emitiranju također imaju svoju udrugu – Hrvatsko društvo nezavisnih televizijskih producenata (HDNTVP), i članice su CEPI-ja, najveće koordinacije europskih nezavisnih televizijskih producenata.[13]

Slika 3. Karta svijeta s volumenom filmske produkcije



2005		2006		2007		2008		2009	
India	1,041	India	1,091	Nigeria	1,559	India	1,325	India	1,288
Nigeria	872	Nigeria	1,000	India	1,146	Nigeria	956	Nigeria	987
United States	699	United States	673	United States	656	United States	759*	United States	734*
Japan	356	Japan	417	China	411	China	422	China	475
China	260	China	330	Japan	407	Japan	418	Japan	448

* Break in data series due to a change in methodology; not comparable with previous data series.
Source: UNESCO Institute for Statistics, January 2012.

Izvor: <http://www.uis.unesco.org/culture/Documents/ib8-analysis-cinema-production-2012-en2.pdf>, posjet 10. rujna 2012.

12 <http://hrup.hr/hr/clanovi> posjet 2. rujna 2012.

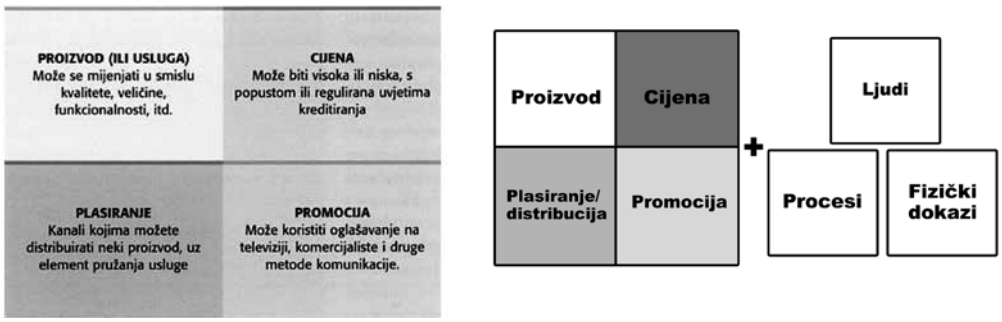
13 <http://www.cepi.tv/cepimembers>, posjet 2. rujna 2012.

3. Marketinški pogled na AV djela

Marketing audiovizualnih djela ima ponešto drugačije elemente u odnosu da tradicionalni marketing, što proizlazi iz specifičnosti audiovizualnog djela kao kulturnog i umjetničkog proizvoda. Razlog približavanja marketinga i umjetnosti najbolje će objasniti govor Keitha Diggla na simpoziju u Glasgowu 1988: "Želio bih da na ovom simpoziju dvije stvari budu razjašnjene. Prva je da su metode koje danas u marketingu umjetnosti primjenjujemo praktično nemoćne kad se nađu nasuprot stavova koji nisu naklonjeni onome što pokušavamo da plasiramo na tržište. To kažem, jer ne mogu više gledati kako uzaludno trošimo novac, vrijeme i trud, pokušavajući da naše proizvode prodamo ljudima koji ih neće kupiti, jer ih jednostavno ne žele."[14]

Pojedini američki autori u marketing filma uključuju sljedeće elemente: kreativni tim, glumci/zvijezde, scenarij/žanr, dobna klasifikacija i strategija otvaranja filma.

Slika 4. Tradicionalni i novi elementi marketinškog miksa (spleta)



Izvor: <http://www.freewebs.com/japoeko/marketing.jpg> i <http://www.sales-and-marketing-for-you.com/images/marketing-mix-structure.jpg> , posjet 25. rujna 2012.

Hrvatski film u kinima do 2012. ima slabu gledanost, što potvrđuju podaci o gledanosti. Gledaju li hrvatski gledatelji hrvatske filmove? Na anketno pitanje "gledate li hrvatske filmove *bez obzira na način distribucije, prikazivanja ili emitiranja* odgovorio je 91 ispitanik, 2% odgovorilo je nikada, 19% vrlo rijetko, 46% povremeno, 22% vrlo često i 11% uvijek kada se prikazuju. Prema anketi hrvatski film ima potencijalne gledatelje, iako to ne mora biti vidljivo iz posjete kinima.

14 Diggle, K.., 1988, *Marketing umetnosti*, Beograd: Clio, str. 221.

Slika 5. Gledanost hrvatskih filmova

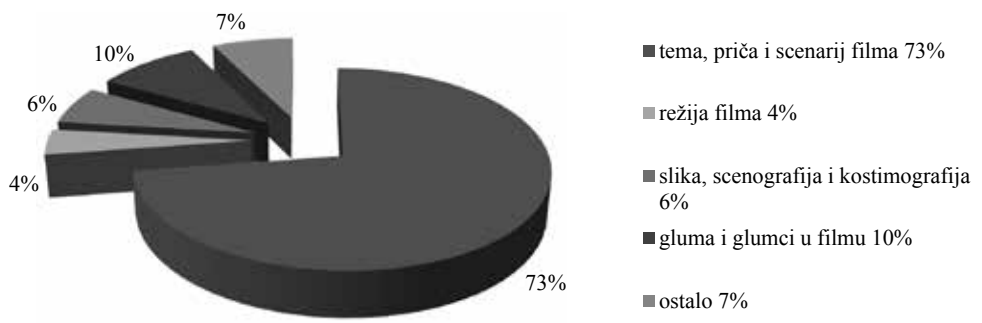
3.1. Proizvod

Kada film gleda u kinu, gledatelj ne kupuje proizvod nego doživljaj koju mu taj film pruža. Većina gledatelja ne zna kako fizički izgleda proizvod znan kao igrani film, on je samo tehničko sredstvo odnosno nosač na koji se fiksira filmsko djelo. Da li je film na digitalnom nosaču kao DCP (Digital Cinema Package) ili 35 mm filmskoj vrpci gledatelju nije važno. Fizičke karakteristike kupac može vidjeti kupnjom DVD-a, kao digitalnog nosača filma, ali ni u tom slučaju nije mu važno kakva je fizička dimenzija DVD-a, nego ono što je sadržaj DVD-a, a to je filmsko djelo.

Za potrebe ovog rada provedeno je istraživanje, s ciljem prikupljanja informacija, mišljenja i stajališta o hrvatskom igranom filmu. Kakvo mišljenje imaju potencijalni gledatelji o najvažnijim elementima filma?

Na anketno pitanje "koji su prema Vašem mišljenju najveći problemi hrvatskog igranog filma", odgovorilo je 95 ispitanika od kojih je 73% ispitanika odgovorilo tema, priča i scenarij filma, 4% režija filma, 6% slika, scenografija i kostimografija, 10% gluma i glumci u filmu i 7% je odgovorilo ostalo.

Slika 6. Mišljenje gledatelja o problemima hrvatskog igranog filma



3.2. Cijena

Cijena je jedina prihodovna strana marketinškog spleta. U Hrvatskoj proizvođači odnosno producenti igranih filmova nemaju mogućnost utjecaja na cijenu ulaznice za film. Cijena kinoulaznica je dogovorena na razini kinoprikazivača. Prema ovome istraživanju prosječna cijena kinoulaznice u Hrvatskoj je u 2011. iznosila 29,70 kuna.

UNESCO-ove statistike pokazuju da je prosječna cijena ulaznice u Hrvatskoj u 2009. bila 4,79 dolara. Prosječna cijena kinoulaznice u Srbiji bila je 3,71 dolara, dok je u SAD-u i Kanadi 7,93 dolara. Cijenu kinoulaznice nije moguće mijenjati u odnosu na vrstu filma, budžet filma, žanr, zemlju porijekla i sl., ona je ista za sve filmove, *majorske*, neovisne i hrvatske. Na taj način nema elastičnosti potražnje, što hrvatski film stavlja u izuzetno nepovoljan položaj posebno spram hollywoodski komercijalnih filmova (megahitova).

Tablica 5. Tablica prosječne cijene kinoulaznice prema UNESCO-ovoj statistici

Prosječna cijena ulaznice izražena u američkim dolarima $					
Srednja i Istočna Europa	**2005**	**2006**	**2007**	**2008**	**2009**
Bjelorusija	1,85	...	...	...	...
Hrvatska	3,83	3,96	4,41	5,03	4,79
Moldavija	0,65	0,67	...	...	...
Rusija	3,91	4,45	5,21	6,77	5,35
Srbija	...	...	3,44	3,97	3,71
Turska	4,98	4,88	5,56	5,83	5,39
Ukrajina	1,46	1,79	2,15	2,76	2,09
Sjeverna Amerika i Europa					
Austrija	...	...	12,18	11,25	20,33
Belgija	2,18	7,94	8,39	8,11	9,07
Bugarska	3,06	2,83	3,70	5,08	5,64
Cipar	8,65	8,21	8,90	9,51	10,91
Češka	3,76	4,03	4,61	5,54	5,26
Danska	8,61	9,00	9,98	10,86	11,09
Estonija	5,23	5,31	6,00	6,53	5,87
Finska	8,66	9,91	11,47	11,03	12,10
Francuska	6,91	7,81	8,75	8,34	8,89
Njemačka	...	...	10,01	9,59	10,43
Grčka	...	...	...	11,11	12,32
Mađarska	4,23	4,05	4,89	5,74	5,32
Island	10,86	10,14	12,21	9,13	6,80
Irska	...	8,56	9,76	9,61	...
Italija	6,97	7,80	8,77	8,30	9,12
Latvija	3,91	4,50	5,47	7,34	6,13
Litva	3,77	3,62	4,30	5,16	5,43
Luxembourg	7,73	8,02	...	...	...

Malta	5,85	5,51	11,26	5,12	...
Nizozemska	7,67	8,79	10,18	9,75	10,67
Norveška	10,16	11,06	12,48	13,71	13,05
Poljska	4,39	4,64	...	...	...
Portugal	5,03	5,50	6,23	6,08	6,81
Rumunjska	2,96	3,63	4,82	5,55	5,40
Slovačka	2,92	2,89	0,14	0,17	5,91
Slovenija	...	...	5,94	5,51	6,09
Španjolska	5,85	6,88	8,10	7,98	8,84
Švedska	10,28	10,64	11,70	12,52	11,61
Švicarska	11,51	11,59	12,15	13,45	13,83
SAD	6,41	6,55	6,88	7,18	7,50

Izvor: <http://stats.uis.unesco.org/unesco/ReportFolders/ReportFolders.aspx>, posjet 10. rujna 2012.

U ovom je istraživanju ispitanicima dano da ocijene tvrdnju "kino je preskupo da bih išao gledati hrvatske filmove", od 88 ispitanika, izrazito se ne slaže s tom tvrdnjom 21% anketiranih, 18% se ne slaže, 23% niti se slaže niti se ne slaže, 27% se slaže s tvrdnjom i 11% izrazito se slaže. Prema dobivenim odgovorima može se ocijeniti da podjednako ima ispitanika koji misle da je kino skupo i onih koji misle da nije skupo.

Slika 7. Mišljenje gledatelja o cijeni kinoulaznice za hrvatski film

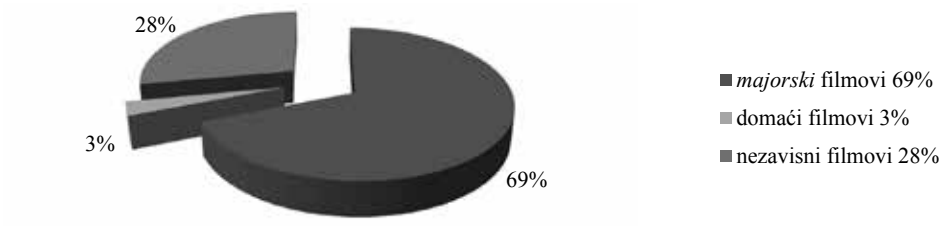
3.3. Distribucija

U Hrvatskoj se prihod od prodaje ulaznica dijeli u omjeru 60% kinoprikazivač i 40% distributer. Dobiveni prihod distributera dijeli se prema ugovoru između producenta i distributera.

Distributeri u Hrvatskoj klasificiraju filmove na *majorske* – filmove velikih hollywoodskih studija, nezavisne filmove – europski filmovi i filmovi ostalih zemalja, te na domaće filmove. Po tim kriterijima prikupljeni su podaci od hrvatskih distributera za 2011. Prema dobivenim rezultatima od 171 filma gledatelji u Hrvatskoj najviše gledaju *majorske* filmove 69%, nezavisne filmove gleda 28%, dok 3% gleda domaće filmove. Odnosi su prikazani u donjem grafikonu.

Slika 8. Udio gledatelja po distributerskim kategorijama, *majorski*, domaći i nezavisni film

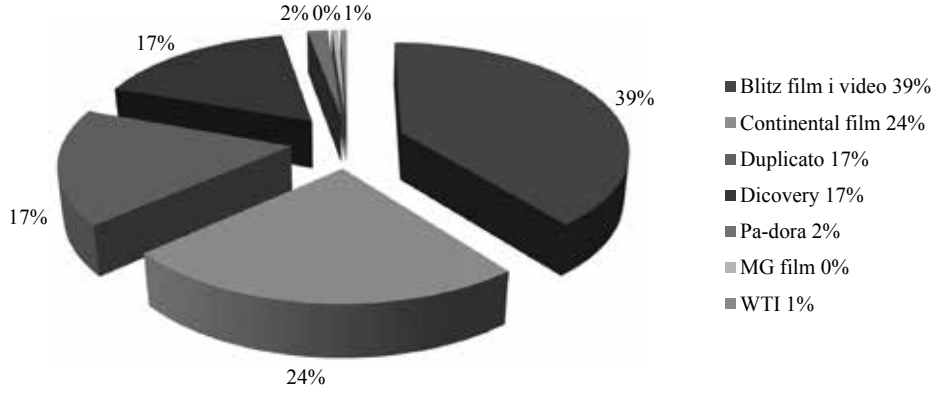
Udio gledatelja u hrvatskim kinima po distributerskim kategorijama u 2011. godini



Prodaja hrvatskog igranog filma koristi se postojećim distribucijskim kanalima, producenti najčešće posluju s dvije najveće domaće distribucijske kuće BLITZ filmom i videom te Continental filmom, koje imaju najviše udjela na tržištu, uzevši u obzir broj filmova koji su distribuirali.

Slika 9. Grafikon udjela distributera prema broju filmova u 2011.

Broj filmova prikazanih u hrvatskim kinima prema distributerima



3.4. Primjer podjele prihoda od kinoulaznica

Prema istraživanjima dostupne poslovne dokumentacije i baza podataka, ukupni prihodi koji su ostvarili svi hrvatski filmovi u 2011. iznose 1 985 980 kuna, od toga kinoprikazivač zadržava 1 191 588 kuna, za distributera i producenta ostaje prihod od 794 392 kuna. Od toga se oduzima naknada koju producent plaća kinoprikazivaču za VPF[15] (*virtual print fee*),[16] koja ovisi o broju kina

15 Uvođenjem digitalne projekcije u multiplekse, producent i/ili distributer mora platiti jednokratnu naknadu kinoprikazivaču u iznosu od 500 eura za prikazivanje filma po jednom kinu/platnu. Kinoprikazivač smanjuje cijenu VPF-a za kino/platno gdje se film "otvara" u drugom ili trećem tjednu distribucije na oko 200 eura. Ukoliko se film "otvara" u ograničenoj distribuciji, manje od pet kina/platna ne plaća se VPF.

16 Izvor: <http://en.wikipedia.org/wiki/Virtual_Print_Fee>, posjet 9. listopada 2012.

u kojima se film prikazuje, od oko 280 000 kuna (35 000 kuna po filmu), ostaje prihod od 514 392 kuna (64 299 kuna po filmu), što je od ukupnog prihoda svega 25,9%.

Taj prihod dijele distributer i producent suglasno potpisanom ugovoru o distribuciji čiji su omjeri često 50% – 50%. Na kraju producent od ukupne zarade jednog prosječnog domaćeg filma dobiva 32 149,5 kuna ili 12,95%, što dijeli s koproducentima i eventualno drugima dionicima sukladno potpisanim ugovorima.

Iz primjera proizlazi da kinoprikazivači od prihoda domaćeg filma dobivaju 74,1%, a producenti 12,95%.

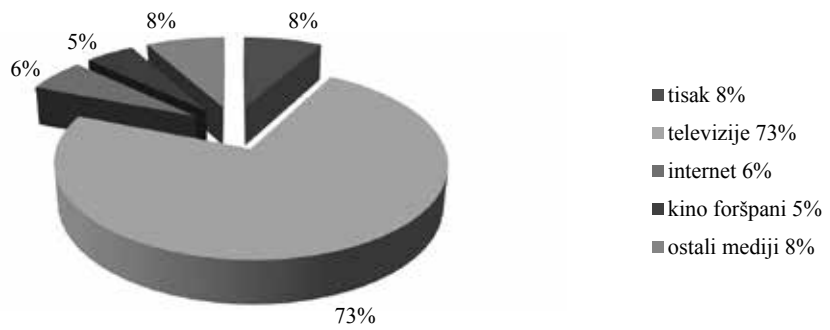
3.5. Promocija

Velika je razlika u promociji hollywoodskih megahitova (*blockbustera*) gdje je proračun za promociju i do 50% ukupnog budžeta filma i hrvatskih filmova koji promociju određuju metodom priuštivosti. Udruženje američke filmske industrije objavilo je da od 2009. napušta praksu prikupljanja podataka o cijenama/troškovima filmske produkcije i marketinga.[17]

Prosječni budžet hrvatskog filma, prema Eurimagesu iznosi 1,28 milijuna eura, službeni podaci o budžetima za promociju ne postoje. Prema istraživanjima, prosječan budžet za promociju hrvatskog igranog filma u kome je HRT koproducent iznosi od 220 000 do 300 000 kuna, raspoređen je na sljedeći način:

- tisak: 8%
- televizije, TV spotovi: 73%
- internet: 6%
- kino, foršpani: 5%
- ostali mediji: 8%

Slika 10. Raspored budžeta promocije hrvatskog igranog filma



U prikazan budžet promocije nisu uključeni medijski pokrovitelji i distributerska sredstva koja su uglavnom usmjerena na prikazivanje foršpana u kinima ili su predmet posebnih dogovora.

17 Izvor: <http://carpetbagger.blogs.nytimes.com/2009/03/31/showest-report-mpaa-decides-its-too-difficult-to-measure-film-production-and-marketing-costs/>, posjet 9. listopada 2012.

3.6. Komunikacijski miks

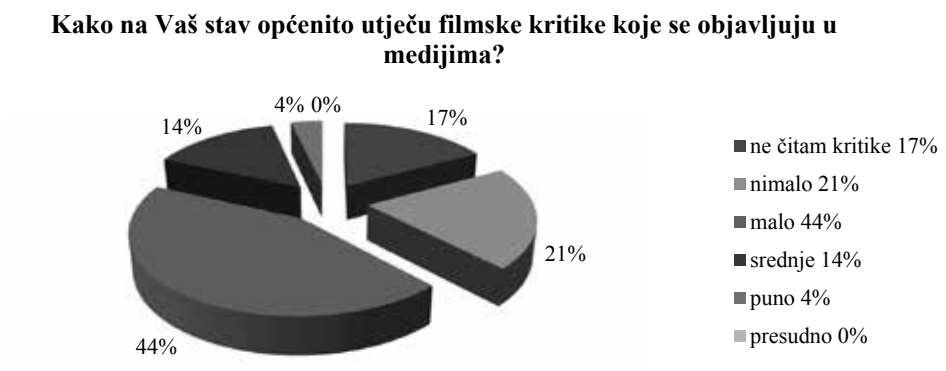
Francois Colbert kaže, "da promocija ima za cilj sa informira, uvjeri i obrazuje postojeću i potencijalnu publiku".[18]

U skromnoj hrvatskoj filmskoj industriji teško se može zatvoriti budžet za produkciju filma, kada film dođe u distribuciju producent (i redatelj) ima vrlo malo sredstava za promociju. Sa svakim filmom producent u osnovi kreira novi brend, a za to su potrebna velika sredstva u kratkom vremenskom periodu.

Uz sve ove probleme promocije dodatni problem je i imidž hrvatskog filma koji ima u javnosti te učestale negativne kritike koje se objavljuju u medijima.

Na anketno pitanje "kako na Vaše stajalište o hrvatskoj kinematografiji općenito utječu filmske kritike koje se objavljuju u medijima", od 82 ispitanika 17% je odgovorilo da ne čita kritike, 21% nimalo, 44% malo, 14% srednje, 4% puno, 0% odnosno nitko nije odgovorio da filmske kritike na njegov stav o hrvatskoj kinematografiji utječu presudno.

Slika 11. Utjecaj kritike na stajalište gledatelja prema hrvatskoj kinematografiji općenito



Kako prema istraživanjima hrvatski film ima vrlo malo publike, pitali smo ispitanike što pomisle kad čuju izraz "hrvatski film". Dobiveni odgovori potom su grupirani te je tako dobiveno 6 najučestalijih faktora i to: rat, drama/etina, dosada, sporo, jeftino/novci, loša gluma.

3.7. Oglašavanje hrvatskog igranog filma

Igrani film se promovira putem filmskih najava u kinu tzv. foršpana ili *trailera*, tj. film se uglavnom oglašava putem drugog filma, jer su te najave prisutne i na DVD-ima i drugim nosačima filma. Film je glavni medij za oglašavanje igranog filma.

Kako je glavni medij za oglašavanje hrvatskog filma filmska najava, odnosno foršpan u kinima, na anketno pitanje "koliko doznate iz najava u kinima da hrvatski filmovi igraju u kinima", odgovor je sljedeći: 13% ništa ne dozna, 18% malo dozna, 28% dozna, 22% dosta dozna i 19% ispitanika puno dozna. Za osnovni oglašivački medij postotak od 31% ispitanika koji ništa ili malo doznaju nužno je smanjiti s učestalijim prikazivanjem foršpana.

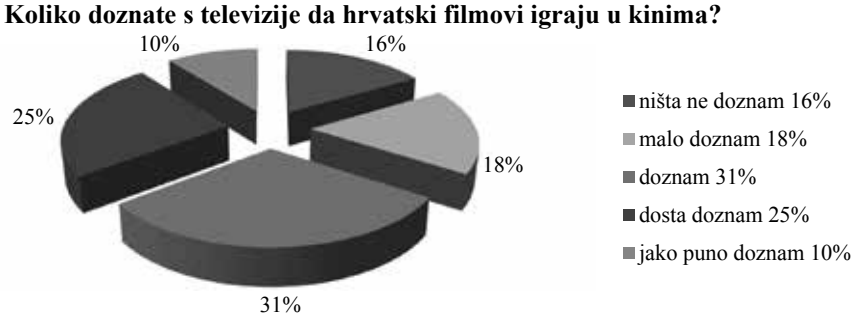
18 Collbert, F., *Marketing umetnosti*, Beograd: Clio, str. 219.

Slika 12. Koliko iz kinonajava gledatelji doznaju da hrvatski filmovi igraju u kinima?

Za oglašavanje hrvatskog filma u slučaju koprodukcije najviše se koristi HRT emitiranjem televizijskih spotova u trajanju do 30 sekundi. Iz glavnog spota trajanja 30 sekundi rade se kraće verzije trajanja od 10 do 15 sekundi. Takav pristup da se TV spot što više puta prikaže i tako ima veći doseg gledanosti, uvjetovan je visokom cijenom oglašavanja.

Na anketni naputak "ocijenite izvore od kojih doznate da hrvatski filmovi igraju u kinima ili na televiziji", 85 ispitanika odgovorilo je: 16% ništa ne dozna, 18% da malo dozna, 31% da dozna, 25% da dosta dozna i 10% jako puno dozna. Putem televizije 66% potencijalnih gledatelja dozna i puno dozna da domaći film igra u kinima, što je veliki doseg u odnosu na druge medije.

Slika 13. Koliko gledatelji doznaju s televizije da hrvatski filmovi igraju u kinima?



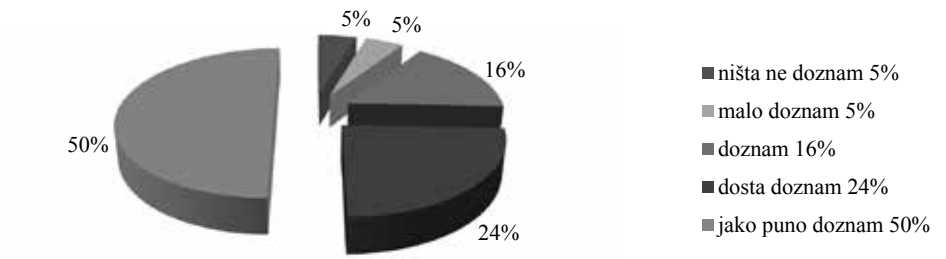
Na anketnu uputu "ocijenite izvore od kojih doznate da hrvatski filmovi igraju u kinima – dnevne i tjedne novine", od 86 ispitanika, 16% anketiranih reklo je da ništa ne dozna, 32% da malo dozna, 28% da dozna, 16% da dosta dozna i 8% jako puno dozna. U tisku ne sazna ili malo sazna da se domaći filmovi prikazuju čak 48% potencijalnih gledatelja.

Slika 14. Koliko gledatelji doznaju iz dnevnih i tjednih novina da hrvatski filmovi igraju u kinima?

Producenti hrvatskih igranih filmova koriste internet prije svega kao jeftino sredstvo oglašavanja.

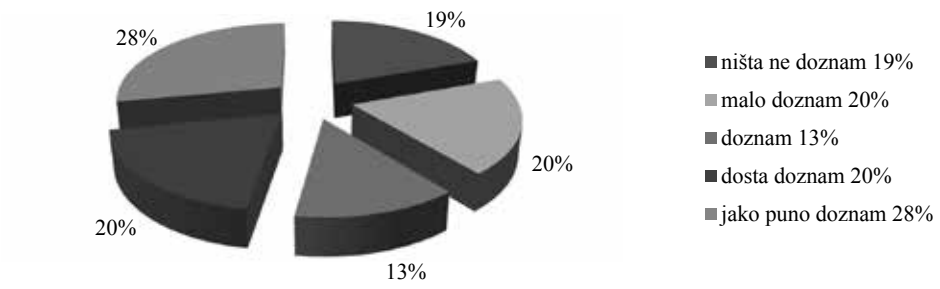
Na anketno pitanje "koliko doznate s interneta, portala i foruma da hrvatski filmovi igraju u kinima", 86 ispitanika odgovorilo je sljedeće: 5% ništa ne doznam, 5% jako malo doznam, 16% doznam, 24% dosta doznam i 50% jako puno doznam. Samo 10% ispitanika ništa ili jako malo dozna da domaći film igra u kinima, a 50% jako puno dozna, što je najveći postotak od svih medija. Internet je medij koji pokazuje najbolje rezultate u pogledu informiranja potencijalnih gledatelja.

Slika 15. Koliko doznate s interneta, portala i foruma da filmovi igraju u kinima?



Svaki hrvatski igrani film ima svoju internetsku stranicu koja sadrži osnovne podatke o filmu. Internetska stranica je jednosmjerni medij, pa sve popularnije postaju društvene mreže, kao dvosmjerni komunikacijski kanal. Facebook je društvena mreža na kojoj hrvatski igrani filmovi najčešće otvaraju svoje profile. Na anketno pitanje "koliko doznate na društvenim mrežama da hrvatski filmovi igraju u kinima", odgovorilo je 82 ispitanika sljedeće: 19% izjavilo je da ništa ne dozna, 20% da malo dozna, 13% dozna, 20% dosta dozna i 28% jako puno dozna. 39% ispitanika ništa ili jako malo dozna da hrvatski filmovi igraju u kinima.

Slika 16. Koliko doznate na društvenim mrežama da hrvatski filmovi igraju u kinima?



Izvor: <http://www.facebook.com/SvecenikovaDjeca>, posjet 28. rujna 2012.

Internetske stranice i društvene mreže sadržavaju i videoisječke i foršpane filmova. Servis *You Tube* producenti također koriste za oglašavanje filma stavljajući foršpane i videoisječke.

Drago Ružić rekao je da "promjene u informacijskoj tehnologiji istodobno su i prijeteće i poticajne za sposobnosti gospodarskog subjekta".[19]

Jedna od prijetećih sposobnosti informacijske tehnologije je i piratstvo. Primjer je igrani film *72 dana* koji je završio na internetu odmah nakon otvaranja u hrvatskim kinima.

Kada film jednom dođe na internet vrlo teško je zaustaviti daljnju nezakonitu distribuciju, posebno s ograničenim sredstvima. Producentske kuće trebaju imati znatna financijska sredstva i stručnjake kako bi to spriječile. Samo na navedenom linku film *72 dana* pogledalo je 182 364 korisnika (izvor: <http://www.youtube.com/watch?v=APly3DMALTQ>, posjet 5. listopada 2012)

4. Stajališta gledatelja prema igranome filmu

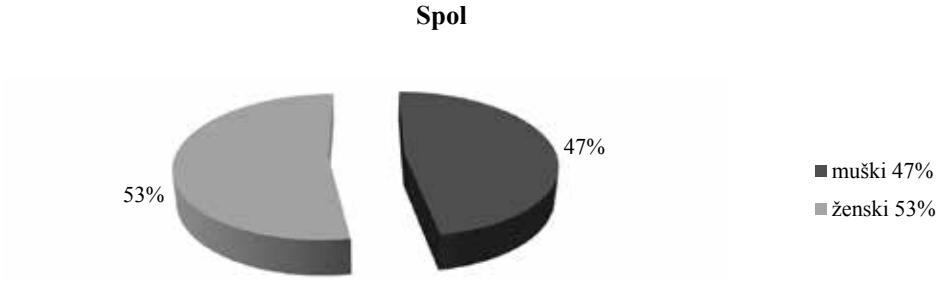
Istraživanje stajališta gledatelja prema igranome filmu provedeno je na temelju ispitanika koji su popunili anketni list s pitanjima. Pitanja su se odnosila na stajališta i mišljenja u vezi s igranim filmom te stajališta i mišljenja u vezi s hrvatskim igranim filmom.

Demografski podaci ispitanika su sljedeći:

Od ispitanika 53% su ženskog spola a 47% muškog spola.

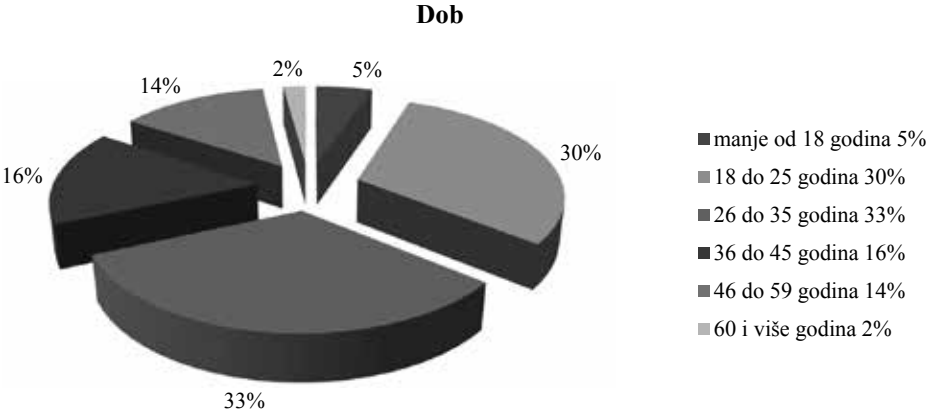
19 Ružić, D., 2009, *e-Marketing*, Osijek: Ekonomski fakultet u Osijeku, str.79.

Slika 17. Prikaz odnosa ženskog i muškog spola ispitanika



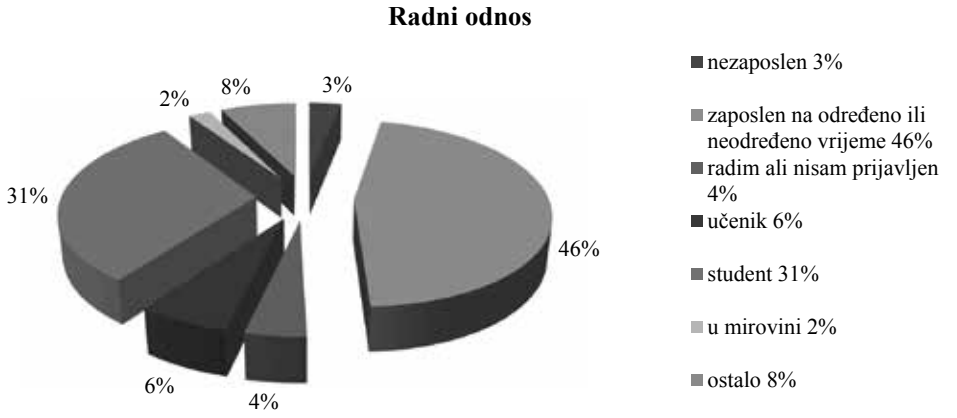
Anketirani su podijeljeni po dobnim skupinama na sljedeći način: 5% ima manje od 18 godina, 30% ima od 18 do 25 godina, 33% su od 26 do 35 godina, 16% ima od 36 do 45 godina, 14% su od 46 do 59 godina i 2% ima više od 60 godina.

Slika 18. Prikaz dobne strukture ispitanika



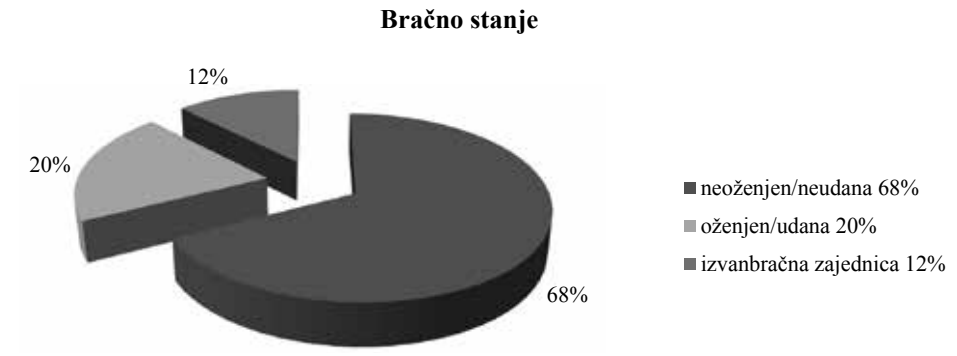
Od svih ispitanika 3% je nezaposleno, 46% je zaposleno na određeno ili neodređeno vrijeme, 4% radi ali nije prijavljeno, 6% su učenici, 31% su studenti, 2% su u mirovini i 8% je ostalih.

Slika 19. Struktura ispitanika na temelju radnoga odnosa



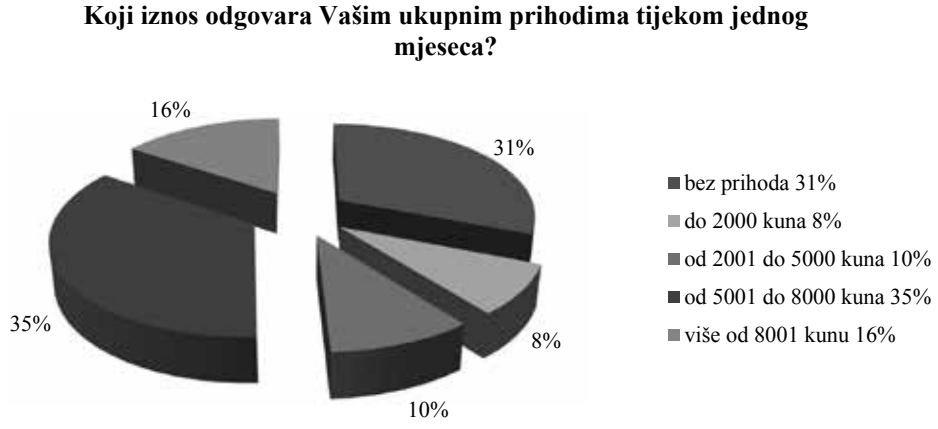
Sljedeća slika prikazuje bračni status, na to pitanje odgovorilo je 89 ispitanika, 68% je neoženjenih ili neudanih, 20% je oženjeno ili udana i 12% živi u izvanbračnoj zajednici.

Slika 20. Prikaz bračnoga statusa ispitanika



Na anketno pitanje "koji iznos odgovara Vašim ukupnim prihodima tijekom jednog mjeseca (osim redovnih izvora uključiti ostale prihode, honorare, džeparce...)", 71 ispitanik odgovorio je sljedeće: 31% su bez prihoda, 8% ima prihod do 2000 kuna, 10% ima prihod od 2001 do 5000 kuna, 35% ima prihod od 5001 do 8000 kuna i 16% ima prihod veći od 8001 kunu.

Slika 21. Prikaz ukupnih prihoda ispitanika

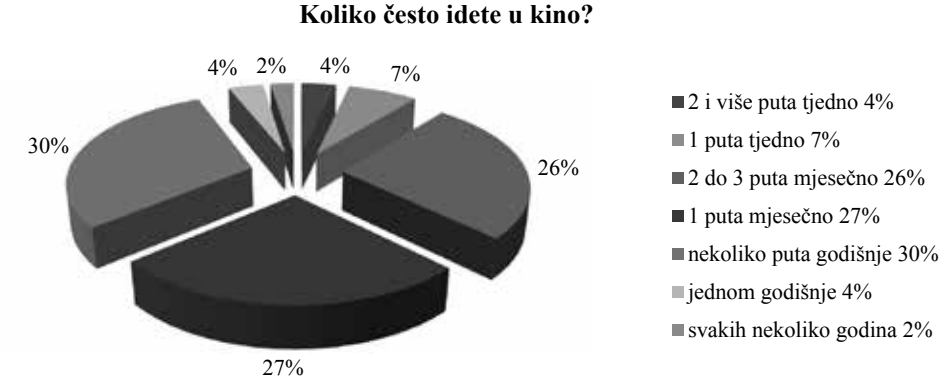


Drugi dio anketnih pitanja odnosio se na opća stajališta i mišljenja u vezi igranog filma.

Prema istraživanju stajališta potencijalnih gledatelja igranog filma koje je provedeno u svrhu ovoga rada obrađena su anketna pitanja koja se koristite za zaključak ovoga rada kada je riječ o igranome filmu.

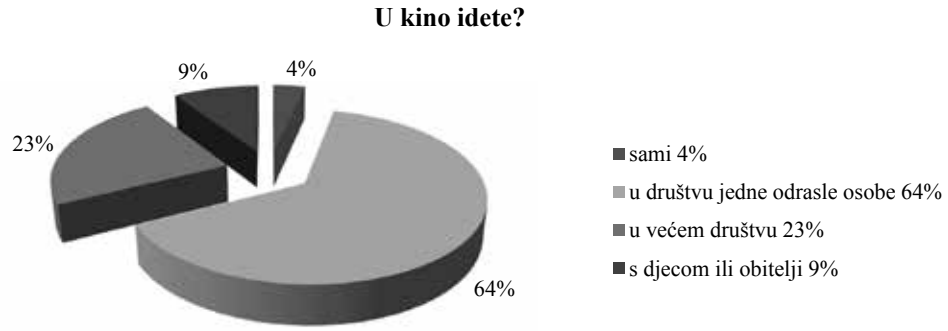
Na pitanje "koliko često idete u kino", odgovorilo je 83 ispitanika: 4% ih ide 2 i više puta tjedno, 7% ide jednom tjedno, 26% odlazi u kino dva do tri puta mjesečno, 27% odlazi jednom mjesečno, 30% ide u kino nekoliko puta godišnje, 4% ide jednom godišnje i 2% ide svakih nekoliko godina.

Slika 22. Učestalost odlaska u kino



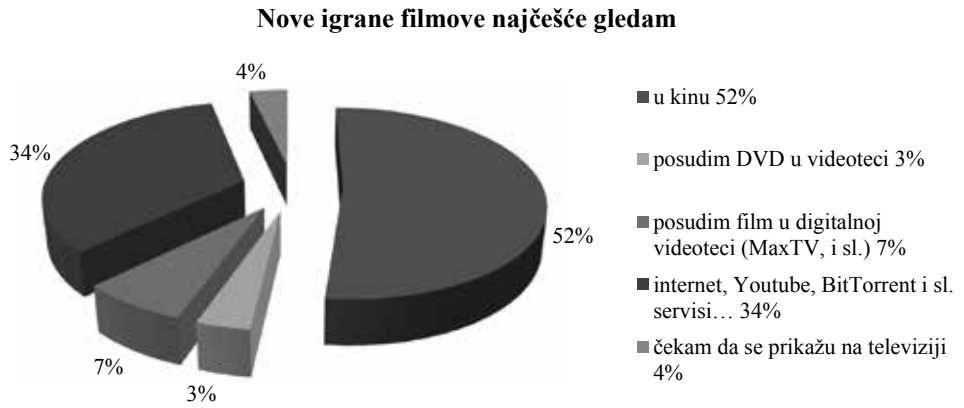
Na pitanje "s kim idu u kino", 83 ispitanika je odgovorilo: 4% idem sam, 64% idem u društvu jedne odrasle osobe, 23% idem u većem društvu, a 9% idem s djecom ili obitelji.

Slika 23. S kim ispitanici najčešće idu u kino



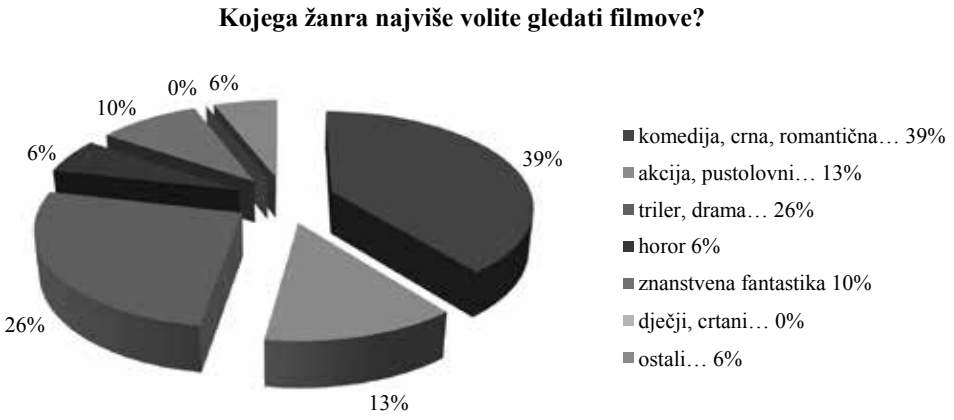
Kako ispitanici, kojih je odgovorilo 83, gledaju filmove nove produkcije pokazuje sljedeća slika: 52% gleda ih u kinu, 3% posudi DVD u videoteci, 7% posudi film u digitalnoj videoteci kao MaxTV ili Bnet, 34% gleda film na internetu, *Youtubeu* ili *BitTorrentu*, ili sličnim servisima, 4% ispitanika čekaju da se prikažu na televiziji.

Slika 24. Gdje ispitanici najčešće gledaju filmove



Na upit koji žanr najviše vole gledati odgovorilo je 84 ispitanika: 39% vole gledati komedije, 13% akcijske ili pustolovne filmove, 26% voli gledati trilere i drame, 6% horore, 10% znanstveno fantastične filmove, 0% dječje a 6% ispitanika vole gledati ostale žanrove.

Slika 25. Koji žanr ispitanici vole gledati



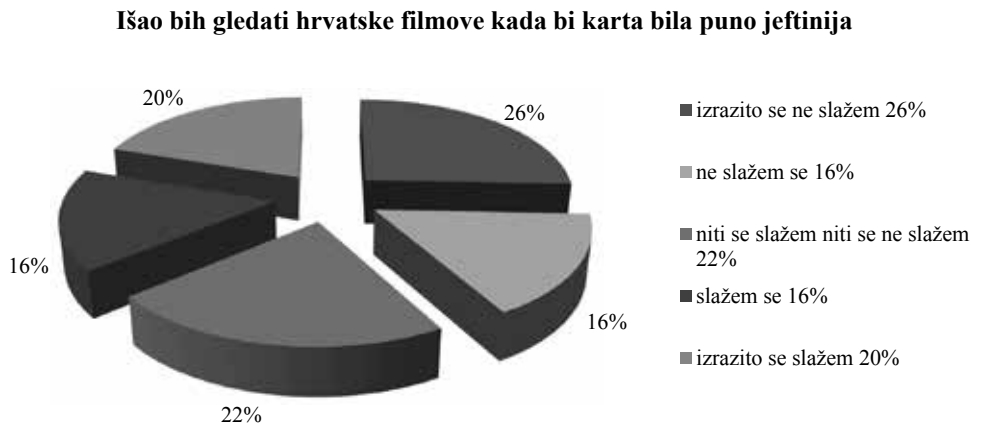
Iz koje zemlje ili regije najviše vole gledati filmove odgovorilo je 89 ispitanika; 57% najviše vole gledati filmove iz SAD-a, 17% voli gledati europske filmove, 15% nezavisne filmove iz cijelog svijeta, 4% iz naše regije a 7% voli gledati hrvatske filmove. Pitanje koje filmove gledaju nije postavljeno jer je obrađeno u poglavlju o gledanosti filmova (*majorski* filmovi).

Slika 26. Čiju produkciju ispitanici najviše vole gledati

Dio ankete odnosio se na hrvatski dugometražni igrani film. Postavljeno je nekoliko tvrdnji koji su ispitanici trebali ocijeniti od izrazito se ne slažem do izrazito se slažem.

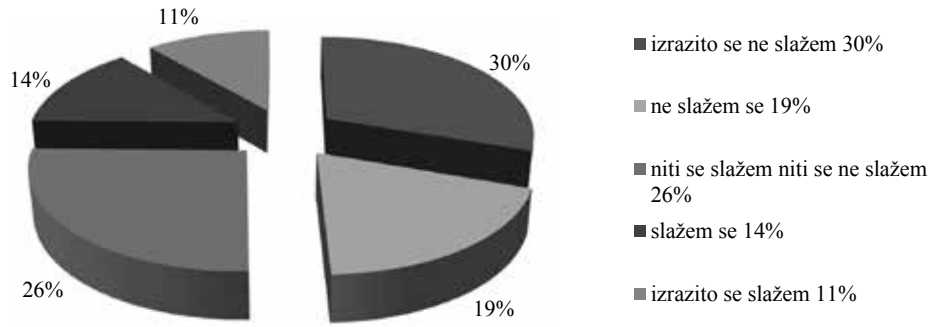
Na tvrdnju "išao bih gledati hrvatski filma ako bi karta bila puni jeftinija", 86 ispitanika je dalo sljedeći odgovor: 26% izrazito se ne slažem, 16% se ne slaže, 22% su dali odgovor niti se slažem niti ne slažem, 16% slaže se s tvrdnjom i 20 posto izrazito se slaže.

Slika 27. Bi li ispitanici gledali hrvatske filmove da je karta jeftinija?



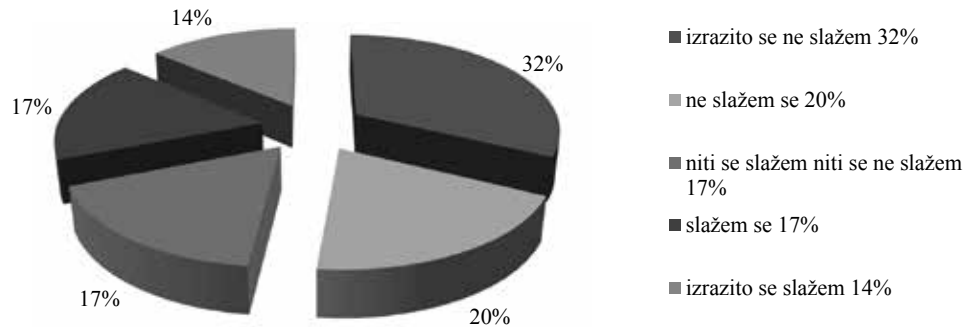
Na tvrdnju "hrvatski filmovi me ne zabavljaju a kino služi za zabavu", od 89 ispitanika 30% je reklo da se izrazito ne slaže, 19% se ne slaže, 26% niti se slaže niti se ne slaže, 14% se slaže i 11% izrazito se slaže.

Slika 28. Služi li kino za zabavu?



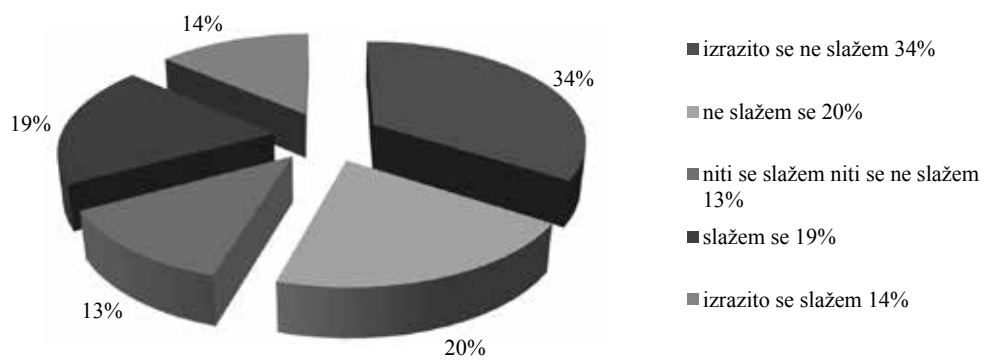
Na tvrdnju "kino je preskupo da bih novac trošio na gledanje hrvatskog filma koji ću uskoro moći gledati na televiziji", odgovorilo je 87 ispitanika sljedeće: 32% izrazito se ne slaže, 20% se ne slaže, 17% niti se slaže niti ne slaže, 17% slaže se s tvrdnjom i 14% izrazito se slaže.

Slika 29. Je li kino preskupo ako će se hrvatski film uskoro emitirati na televiziji?



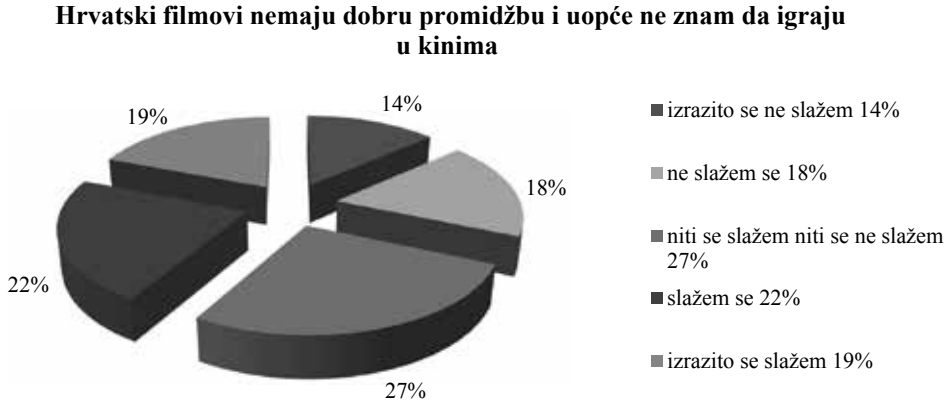
Na tvrdnju "kada bi film dobio poznate nagrade išao bih gledati hrvatski film u kino" odgovorilo je 88 ispitanika: 34% izrazito se ne slaže s tvrdnjom, 20% se ne slaže, 13% niti se slaže niti ne slaže, 19% se slaže i 14% ispitanika se izrazito slaže s tvrdnjom. Prema odgovorima ispitanika na ovu tvrdnju nagrade ne bi znatno utjecale na gledanost domaćeg filma.

Slika 30. Bi li hrvatski film bio gledaniji kada bi dobivao filmske nagrade?



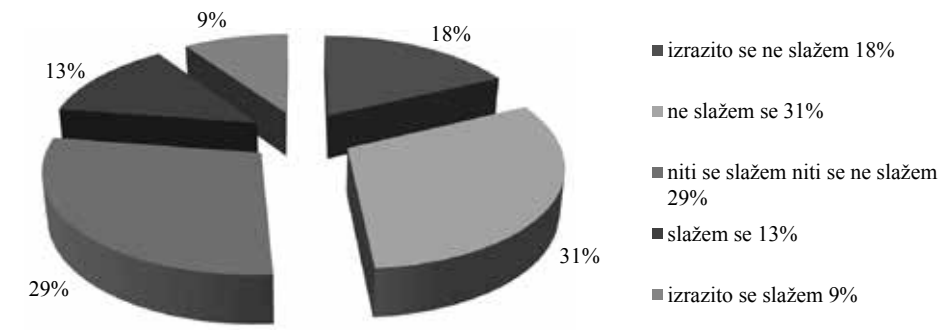
Na tvrdnju da hrvatski filmovi nemaju dobru promidžbu i uopće ne znam da igraju u kinima, 89 ispitanika je odgovorilo sljedeće: 14% izrazito se ne slažem, 18% se ne slaže, 27% niti se slaže niti ne slaže, 22% se slaže i 19% se izrazito slaže. 41% ispitanika slaže se da hrvatski igrani filmovi nemaju dobru promidžbu.

Slika 31. Imaju li hrvatski filmovi dobru promidžbu?



Na pitanje "snimaju li se filmovi samo za uzak krug gledatelja" odgovorilo je 84 ispitanika, od toga 18% izrazito se ne slaže, 31% se ne slaže, 29% niti se slaže ni ne slaže, 13% se slaže a 9% se izrazito slaže.

Slika 32. Što misle ispitanici, snimaju li se filmovi za uzak krug gledatelja



5. Evaluacija hrvatskog igranog filma

Hrvatski film je kulturno vrijedan proizvod, koji svojim posrednim učincima predstavlja društvo i zemlju iz koje dolazi. Komercijalna evaluacija hrvatskog filma može se mjeriti sa zaradom (*box officeom*) i/ili brojem gledatelja u kinima. Distributeri vode evidenciju o ukupnoj prodaji kinoulaznica za svaki film i za svaki tjedan posebno. Istraženo je koji su hrvatski filmovi najgledaniji, ili tzv *box office* svih vremena (od Hrvatske neovisnosti). U tu brojku nisu uključene koprodukcije poput filma *Parada* (168 350 gledatelja), koji je prema europskoj konvenciji o koprodukciji i hrvatski film, dok film *Larin izbor – Izgubljeni princ* nije sufinanciran sredstvima HAVC-a.*

U donjoj tablici dati su podaci o najgledanijim hrvatskim filmovima s imenom distributera, danom otvaranja, brojem kopija koje su bile u distribuciji, ukupnim prihodom i brojem gledatelja. Istraživanje je provedeno u suradnji s distributerima i analizom baze podataka *Croatian Theatrical Analysis*. Podaci mogu odstupati i nisu potpuni, baze podataka o gledanosti hrvatskih filmova vode se od 2003.

Tablica 6. Najgledaniji hrvatski filmovi

NAJGLEDANIJI HRVATSKI FILMOVI						
Redni broj	**Naslov i redatelj**	**Lokalni distributer**	**Datum izlaska**	**Widest Print Count**	**Ukupni GBO (LC)**	**Ukupni dohodak**
1	*KAKO JE POČEO RAT NA MOM OTOKU* Vinko Brešan	KTG	04.11.96.	7	6 000 000	340 000
2	*ŠTO JE MUŠKARAC BEZ BRKOVA?* Hrvoje Hribar	BLITZ	05.01.06.	7	3 557 404	152 379
3	*MARŠAL* Vinko Brešan	KTG	02.12.99.	10	1 800 000	100 908
4	*KOKO I DUHOVI* Daniel Kušan	CF	06.10.11.	13	1 792 885	83 748
5	*LARIN IZBOR: IZGUBLJENI PRINC* Tomislav Rukavina*	CF	28.06.12.	17	1 835 770	78 709
6	*DUH U MOČVARI* Branko Ištvančić	BLITZ	14.09.06.	4	865 906	62 922
7	*KARAULA* Rajko Grlić	BLITZ	30.03.06.	5	1 015 342	43 009
8	*BLAGAJNICA HOĆE IĆI NA MORE* Dalibor Matanić	PREMIJER FILM	07.12.00.	1	844 000	42 204
9	*TRI MUŠKARCA MELITE ŽGANJER* Snježana Tribuson	CF	03.12.98.	5	706 800	36 247
10	*DUGA MRAČNA NOĆ* Antun Vrdoljak	BLITZ	29.03.04.	4	668 082	29 623
11	*METASTAZE* Branko Shmidt	DUPLICATO	02.04.09.	6	695 563	27 257
12	*NOVO NOVO VRIJEME* Rajko Grlić, Igor Mirković, Ivan Mirković	MOTOVUN FF	18.01.01.	2	530 000	26 678
13	*SRETNO DIJETE* Igor Mirković	FILM IMPEX	29.01.04.	1	571 366	24 842
14	*BOGORODICA* Neven Hitrec	CF	01.06.99.	4	339 378	18 904
15	*KINO LIKA* Dalibor Matanić	CF	25.09.08.	5	428 095	18 211
16	*PJEVAJTE NEŠTO LJUBAVNO* Goran Kulenović	BLITZ	13.09.07.	4	424 654	18 123
17	*NEKA OSTANE MEĐU NAMA* Rajko Grlić	CF	11.03.10.	6	466 206	17 723
18	*TA DIVNA SPLITSKA NOĆ* Arsen Ostojić	BLITZ	17.06.04.	3	301 385	13 461
19	*LJUDOŽDER VEGETARIJANAC* Branko Schmidt	DUPLICATO	01.03.12.	9	367 194	13 285
20	*KONJANIK* Branko Ivanda	BLITZ	25.03.04.	4	269 348	11 217
21	*KENJAC* Antonio Nuić	CF	17.09.09.	6	277 345	11 115

Izvor: prilagođeno prema poslovnoj dokumentaciji distributera, *Croatian Theatrical Analysis* i časopisu *Hollywood.*

Prema ovoj tablici gledatelji najviše vole gledati komedije, koje zauzimaju prva tri mjesta i imaju gotovo polovinu od ukupnoga broja gledatelja.

U svrhu ovoga rada istraženo je koji su filmovi od 1999. dobili Grand Prix, a koji nagradu publike na Festivalu igranog filma u Puli. U tablici je godina kada je film prikazan na festivalu, naslov filma, broj gledatelja, žanr, te isti podaci za film koji je publika ocijenila najboljim.

Tablica 7. Najbolji hrvatski filmovi od 1999. prema ocjeni ocjenjivačkog suda i publike Festivala igranog filma u Puli

Najbolji hrvatski filmovi prema ocjeni pulskog žirija i gledatelja od 1999. do 2012.						
Godina	**Grand Prix Pula Film Festival**	**Broj gledatelja**	**Žanr**	**Nagrada publike Pula Film Festival**	**Broj gledatelja**	**Žanr**
2012.	*PISMO ĆAĆI* Damir Čučić	1433*	drama	*HALIMIN PUT* Arsen Anton Ostojić	8325**	drama
2011.	*KOTLOVINA* Tomislav Radić	2017	drama	*KOKO I DUHOVI* Danijel Kušan	83748	dječji
2010.	*NEKA OSTANE MEĐU NAMA*, Rajko Grlić	17723	komedija/ drama	*SEDAMDESET I DVA DANA* Danilo Šerbedžija	9143	komedija/ drama
2009.	*METASTAZE* Branko Schmidt	27022	kriminalistič-ki/ drama	*VJERUJEM U ANĐELE* Nikša Sviličić	10435	romantična komedija
2008.	*NIČIJI SIN* Arsen Anton Ostojić	2511	drama	*NIJE KRAJ* Vinko Brešan	6533	komedija/ drama
2007.	*ŽIVI I MRTVI* Kristijan Milić	3457	ratni	*PJEVAJTE NEŠTO LJUBAVNO* Goran Kulenović	17812	komedija
2006.	*SVE DŽABA* Antonio Nuić	3281	komedija/ drama	*ŠTO JE MUŠKARAC BEZ BRKOVA* Hrvoje Hribar	152379	komedija
2005.	*ŠTO JE IVA SNIMILA 21.LISTOPADA 2003.* Tomislav Radić	5687	drama	*SNIVAJ, ZLATO MOJE* Neven Hitrec	2728	komedija/ drama
2004.	*DUGA MRAČNA NOĆ* Antun Vrdoljak	29623	ratna drama	*DUGA MRAČNA NOĆ* Antun Vrdoljak	29623	ratna drama
2003.	*TU* Zrinko Ogresta	nema podataka	drama	*ISPOD CRTE* Petar Krelja	nema podataka	drama
2002.	*FINE MRTVE DJEVOJKE* Dalibor Matanić	12726	drama	FINE MRTVE DJEVOJKE Dalibor Matanić	12726	drama
2001.	*POLAGANA PREDAJA* Bruno Gamulin	623	nema podataka	*POSLJEDNJA VOLJA* Zoran Sudar	27846	akcija
2000.	*MARŠAL* Vinko Brešan	100908	komedija	*MARŠAL* Vinko Brešan	100908	komedija
1999.	*BOGORODICA* Neven Hitrec	18740	drama/ratni	*CRVENA PRAŠINA* Zrinko Ogresta	22556	drama

* naknadna uredničke intervencija, odnosi se na ukupan broj gledatelja u redovnoj distribuciji od 2012. do 2014.

** naknadna uredničke intervencija, odnosi se na ukupan broj gledatelja u redovnoj distribuciji od 2012. do 2014.

Prema gornjoj tablici polovica filmova koji su dobili nagradu publike su komedije i imaju gotovi dvostruko više kinogledatelja od filmova koji su dobili Grand Prix. Stručni žiri uvrstio je tri komedije i devet drama u najbolje filmove od 1999.

Prema ovim podacima publika filmskog festivala u Puli najviše nagrađuje komedije, koje kasnije ostvare i najveću gledanost. Grand Prix na Festivalu igranog filma u Puli ne jamči gledanost filma.

6. Zaključak

Tržište hrvatskih filmova su krajnji potrošači, kinematografi, odnosno kinogledatelji kojih je u Hrvatskoj u 2011. bilo 3 558 000, što je neznatan porast u odnosu na 2010. Ti gledatelji rijetko idu u kino gledati hrvatske filmove, od svih gledatelja u 2011. samo ih je 3% gledalo domaće filmove dok je prikazanih hrvatskih filmova bilo 5%. Ostale europske zemlje imaju prosjek od 16,6% gledanosti domaćih filmova u svojim kinima.

Koji su mogući uzroci "negledanosti" hrvatskih filmova u kinima pokušalo se istražiti u ovome radu.

Igrani film nije samo umjetničko djelo već i proizvod koji ima svoje potrošače, a istraživanje je pokazalo da samo 2% ispitanika uopće ne gleda hrvatski film. Međutim, prema prikupljenim podacima film ne gledaju u kinu. Oko toga je li cijena od 29,70 kuna za kinoulaznicu previsoka, mišljenja ispitanika su podijeljena. Ipak, smanjenje cijene pridonijelo bi ukupnoj gledanosti hrvatskog filma jer 38% ispitanika smatra da je preskupa.

Istraživanje je pokazalo da je najveći problem hrvatskog filma tema, odnosno scenarij filma. To misli 73% ispitanika dok više od 90% ispitanika pomisli na rat, dramu, dosadu, sporost, jeftinu kvalitetu, lošu glumu itd. kada čuje izraz "hrvatski film".

Prema anketi gledatelji u Hrvatskoj najviše vole gledati komedije pa akcijske i pustolovne filmove, te trilere ili drame.

Oglašavanje filma nije adekvatno, razlog tome su ograničena sredstva produkcije. Budžet za promociju u zapadnim zemljama je između 30% i 50% budžeta filma i dolazi iz prihoda distribucije. Prihod producenta za jedan prosječan domaći film iz distribucije je 32 149,50 kuna, premalo da bi se napravila ozbiljnija kampanja, stoga se u igranom filmu moraju koristiti svi oblici besplatnog oglašavanja.

Istraživanje je pokazalo da se o hrvatskom filmu koji se prikazuje u kinima najviše dozna putem Interneta 90%, dok 66% ispitanika dozna takvu informaciju putem televizije. Prema ovim pokazateljima promocija filma treba se usmjeriti na internet i internetske portale. Društvene mreže u pogledu hrvatskog filma još ne pokazuju dovoljno dobre rezultate, 48% ispitanika malo dozna ili uopće ne dozna da film igra u kinima putem društvenih mreža.

Prema analizi načinjenoj 1999. na filmovima koji su pobijedili na Festivalu igranog filma u Puli najviše je drama. Na istom festivalu nagradu publike najčešće dobivaju komedije. Filmovi koji su dobili nagradu publike imaju gotovo dvostruko veću gledanost od filmova koji su dobili Grand Prix. Anketa je pokazala da na 54% ispitanika filmske nagrade ne utječu kod odabira filma za gledanje u kinu.

Hrvatski film može imati veću gledanost u kinu ukoliko se adekvatno primijeni marketinški splet, te provede sveobuhvatno istraživanje tržišta, odnosno krajnjih potrošača – gledatelja. Koje su ciljne skupine za koji žanr domaćeg filma, uglavnom su nagađanja producenata i/ili redatelja.

Istraživanje je pokazalo da 87% ispitanika u kino ide u društvu, a 68% ih je neoženjeno/neudano, 46% su zaposleni, dok je 31% studenata. Problemi piratstva odnosno ilegalnog gledanja hrvatskih filmova je također prisutna, 34% ispitanika hrvatski film gleda na nelegalnim platformama.

Literatura

Buble, Marin, Cingula, Marijan, Dujanić, Marčelo i dr., 2005, *Strateški menadžment*, Zagreb: Sinergija
Colbert, François, 2010, *Marketing u kulturi i umetnosti*, Beograd: Clio
Cova, Bernard, Ghauri, Pervez i Salle, Robert, 2011, *Projektni marketing*, Zagreb: Algoritam i Visoka škola za poslovanje i upravljanje s pravom javnosti Baltazar Adam Krčelić
Diggle, Keith, 1988, *Marketing umetnosti*, Beograd: Clio
Dragojević, Sanjin i Dragičević-Šešić Milena, 2008, *Menadžment u umjetnosti u turbulentnim vremenima*, Zagreb: Jesenski i Turk
Grbac, Bruno, 2010, *Marketinške paradigme*, Rijeka: Ekonomski fakultet Sveučilišta u Rijeci
Hauc, Anton, 2007, *Projektni menadžment i projektno poslovanje*, Zagreb: Visoka škola za poslovanje i upravljanje Baltazar Adam Krčelić
Kerrigan, Finola, 2010, *Film marketing*, Oxford: Bulterworth-Heinemann
Kesić, Tanja, 2003, *Integrirana marketinška komunikacija*, Zagreb: Oponio
Kotler, Philip, Keller, Kevin I. i Martinović, Maja, 2008, *Upravljanje marketingom*, Zagreb: Mate
Kotler, Philip, 2001, *Upravljanje marketingom*, Zagreb: Mate
Levinson, Jay Conrad, 2008, *Gerilski marketing*, Zagreb: Algoritam
Marušić, Mira i Vranešević, Tihomir, 2001, *Istraživanje tržišta*, Zagreb: Adeco
Meler, Marcel i Dukić, Branimir, 2007, *Upravljanje odnosima – od potrošača do klijenta (CRM)*, Osijek: Ekonomski fakultet u Osijeku
Meler, Marcel, 2006, *Marketing u kulturi,* Osijek: Ekonomski fakultet u Osijeku
Mihletić, Vedran, 2008, *Kreativna produkcija*, Zagreb: Kult film d.o.o.
Mintas-Hodak, Ljerka i Njavro, Đuro, 2010, *Pravno okruženje poslovanja*, Zagreb: Mate
Olins, Wally, 2008, *Brendovi marke u suvremenom svijetu*, Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga
Pavičić, Jurica, Alfirević, Nikša i Aleksić, Ljiljana, 2006, *Marketing i menadžment u kulturi i umjetnosti*, Zagreb: Masmedija
Peterlić, Ante (ur.), 1986–1990, *Filmska enciklopedija I i II*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža
Ružić, Drago, 2008, *e-Marketing*, Osijek: Ekonomski fakultet u Osijeku
Turković, Hrvoje i Majcen, Vjekoslav, 2003, *Hrvatska kinematografija*, knj. 4, Zagreb: Ministarstvo kulture RH, Biblioteka Kulturni razvitak
Vukičević, Milan, 2006, *Financije poduzeća*, Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga
Žugaj, Miroslav, Šehanović, Jusuf i Cingula, Marijan, 2004, *Organizacija*, Varaždin: Tiva

Baze podataka

Continental film, baza podataka
Croatian Theatrical Analysis
Državni zavod za statistiku
European Audiovisual Observatory
Hrvatski audiovizualni centar
Hrvatski filmski savez
IMDb, Internet Movie Database
Motion Picture Association of America
Poslovna Hrvatska
United Nations Educational, Scientific and Ciltural Organization, UNESCO INSTITUT for STATISTICS

Prilozi
Anketna pitanja:

Istraživanje stajališta gledatelja prema hrvatskome igranome filmu
Poštovani/a molimo Vas da ispunite ovu anketu. Anketa je anonimna, a provodi se u svrhu istraživanja hrvatske kinematografije i hrvatskoga dugometražnoga igranoga filma**.**

Demografski podaci: *(zaokružite jedan odgovor)*

1. **Spol?**
   - muški
   - ženski

2. **Dob? *(zaokružite jedan odgovor)***
   - manje od 18 godina
   - 18 - 25
   - 26 - 35
   - 36 - 45
   - 46 - 59
   - 60 i više godina

3. **Radni odnos? *(zaokružite jedan odgovor)***
   - nezaposlen – uzdržavani član obitelji
   - zaposlen na određeno ili neodređeno vrijeme
   - radim, ali nisam prijavljen
   - učenik
   - student
   - u mirovini
   - ostalo

4. **Bračno stanje? *(zaokružite jedan odgovor)***
   - neudana/neoženjen
   - oženjen/udana
   - izvanbračna zajednica

5. **Vaše obrazovanje? *(zaokružite jedan odgovor)***
   - bez formalnog obrazovanja
   - učenik osnovne škole
   - učenik srednje škole/gimnazije
   - završena srednja škola/gimnazija
   - završeno sveučilište ili veleučilište (3 ili 5 godina)
   - magistar, doktor znanosti

6. Koji iznos odgovara Vašim osobnim ukupnim prihodima tijekom jednog mjeseca? (*uključiti osim redovitih prihoda i honorare, džeparce i sve ostale izvore, zaokružite jedan odgovor*)).

- bez prihoda
- do 2000 kuna
- od 2001 kune do 5000 kuna
- do 5001 kune do 8000 kuna
- više od 8001 kune

Opća pitanja u vezi s igranim filmom: *(zaokružite jedan odgovor)*

7. Koliko često idete u kino? *(zaokružite jedan odgovor)*

- 2 i više puta tjedno
- jednom tjedno
- dva do tri puta mjesečno
- jednom mjesečno
- nekoliko puta godišnje
- jednom godišnje
- svakih nekoliko godina

8. U kino idete? *(zaokružite jedan odgovor)*

- sami
- u društvu jedne odrasle osobe
- u većem društvu
- s djecom ili obitelji

9. Nove igrane filmove najčešće gledam? *(zaokružite jedan odgovor)*

- u kinu
- posudim DVD u videoteci
- posudim film u digitalnoj videoteci (MaxTv, Bnet...)
- internet – Youtube, BitTorrent, Pirate Bay i slični servisi
- čekam da ih prikažu na televiziji

10. Filmove kojega žanra najviše volite gledati? *(zaokružite jedan odgovor)*

- komedija, crna komedija, romantična komedija..
- akcijski, pustolovni..
- triler, drama
- horor
- znanstvena fantastika
- dječji, crtani
- ostali

11. Koje filmove najviše volite gledati?

- američke (SAD)
- europske
- nezavisne filmove iz svjetske produkcije
- filmove iz regije (zemalja bivše Jugoslavije – ne uključuje Hrvatsku)
- hrvatske

Pitanja u vezi s hrvatskim igranim filmovima: ***(zaokružite jedan odgovor)***

12. Gledate li hrvatske filmove? ***(bez obzira na način distribucije; kino, DVD, internet, televizija…)***

- nikada
- vrlo rijetko
- povremeno
- vrlo često
- uvijek kad se prikazuju ili emitiraju

13. Koji ste posljednji hrvatski film gledali u kinu?

14. Na Vaš ukupan stav o hrvatskim filmovima možda su utjecali određeni elementi, ocijenite njihov utjecaj? ***(zaokružite; od 1. – nije imao nikakav utjecaj, do 5 – imao je vrlo jak utjecaj na moje stajalište)***

- hrvatski filmovi koje sam do sada gledao 1 2 3 4 5
- razmjena mišljenja i razgovor s prijateljima 1 2 3 4 5
- općenita percepcija koju hrvatski filmovi imaju u javnosti 1 2 3 4 5
- kritike koje se objavljuju u medijima 1 2 3 4 5

15. Ocijenite izvore od kojih doznate da hrvatski filmovi igraju u kinima? ***(zaokružite ocjenu; od 1 – ništa ne doznam iz tog izvora, do 5 – jako puno doznam iz tog izvora)***

- dnevne i tjedne novine 1 2 3 4 5
- internet, portali, forumi i sl. 1 2 3 4 5
- društvene mreže 1 2 3 4 5
- televizije 1 2 3 4 5
- radio 1 2 3 4 5
- najave u kinima 1 2 3 4 5
- preporuka prijatelja 1 2 3 4 5

16. Koji Vas izvor (koji govori o hrvatskom filmu) potakne da odete pogledati hrvatski film u kino? ***(zaokružite; od 1 – ništa me ne potakne, do 5 – jako puno me potakne)***

- članci u dnevnim i tjednim novinama 1 2 3 4 5
- članci na internetu, portalima i sl. 1 2 3 4 5
- društvene mreže 1 2 3 4 5
- video isječci na internetu, YouTubeu i sl. 1 2 3 4 5
- televizija i radio 1 2 3 4 5
- filmski plakati, jumbo plakati i sl.. 1 2 3 4 5
- najave u kinima 1 2 3 4 5
- preporuka prijatelja 1 2 3 4 5
- kritike filmskih kritičara objavljene u medijima 1 2 3 4 5

17. Kako na Vaše stajalište o hrvatskoj kinematografiji općenito utječu filmske kritike koje se objavljuju u medijima? *(zaokružite jedan odgovor)*

- ne čitam kritike
- nimalo
- malo
- srednje
- puno
- presudno

18. Koji su prema Vašem mišljenju najveći problemi hrvatskoga igranoga filma? *(zaokružite jedan odgovor)*

- tema, priča i scenarij filma
- režija filma
- slika, scenografija i kostimografija filma
- glumci u filmu
- ostalo, napišite što _____

19. Ocijenite sljedeće izjave/tvrdnje vezane uz hrvatski film: *(zaokružite; od 1 – izrazito se ne slažem, do 5 – izrazito se slažem)*

- Kino je preskupo da bih išao gledati hrvatske filmove 1 2 3 4 5
- Išao bih gledati hrvatski film ako bi karta bila puno jeftinija 1 2 3 4 5
- U kinima se paralelno prikazuju bolji filmovi od hrvatskih pa njih gledam 1 2 3 4 5
- Hrvatski filmovi me ne zabavljaju a kino služi za zabavu 1 2 3 4 5
- Kino je preskupo da bih novac potrošio na gledanje hrvatskoga filma koji ću uskoro moći gledati na televiziji 1 2 3 4 5
- Hrvatski film ne gledam u kinu kad mogu na internetu 1 2 3 4 5
- Kada bi film dobio poznate filmske nagrade išao bih gledati hrvatski film u kino 1 2 3 4 5
- Hrvatski filmovi nemaju dobru promidžbu uopće ne znam da igraju u kinima 1 2 3 4 5
- Hrvatski filmovi su bolji od filmova iz regije 1 2 3 4 5
- Snimaju se filmovi za uzak krug gledatelja 1 2 3 4 5
- Hrvatski filmovi su drame koje djeluju jeftino 1 2 3 4 5
- U Hrvatskoj se može napraviti dobar film poput američkih i bez puno novca 1 2 3 4 5
- Hrvatski scenaristi pri pisanju scenarija jako uvažavaju kakav film publika želi gledati 1 2 3 4 5

20. Ocijenite pojedine elemente u hrvatskome filmu? *(zaokružite; od 1 – najniža ocjena, do 5 – najviša ocjena)*

- priča i scenarij filma 1 2 3 4 5
- režija filma 1 2 3 4 5
- glumačka izvedba i glumci u filmu 1 2 3 4 5
- kamera/slika filma 1 2 3 4 5

- tonska obrada filma 1 2 3 4 5
- glazba u filmu 1 2 3 4 5
- scenografija i kostimografija filma 1 2 3 4 5

21. Što prvo pomislite kada čujete izraz "hrvatski film"? *(možete napisati više asocijacija)*

22. Hrvatske filmove kojega žanra biste najviše voljeli gledati? *(možete napisati više žanrova)*

23. Što mislite koliko košta jedan prosječan hrvatski igrani film? *(u milijunima kuna)*
_____ milijuna kuna

24. Ako nešto što želite nadodati, napišite to ovdje:

Autofocus
(Boris Poljak,
2013)

UDK: 791.229(497.5)"2014"(049.3)

Dragan Jurak

Opreka selo-grad kao dominanta suvremenog hrvatskog društva

Dokumentarna selekcija na 23. danima hrvatskoga filma, 22—27. travnja 2014.

U dokumentarnoj konkurenciji ovogodišnjih Dana našlo se sedamnaest dokumentaraca. Tri dokumentarca režirale su žene. Četrnaest dokumentaraca režirali su muškarci. Ta prevlast muških redatelja ujedno je predstavljala i jedinu uniformnost konkurencije – u ovom slučaju rodnu. Selektirani filmovi pokrivali su širok raspon tema i izlagačkih strategija. Režirali su ih afirmirani autori, ali i filmaši debitanti. U prostornom smislu pokrivali su dalmatinska "mala mista", staračke domove, bolnice, virtualni svijet financijskog kapitala, odnosno, određene ili neodređene gradove. Zapravo, ako bi dokumentarnu konkurenciju, usprkos njezinoj šarolikosti, trebali svesti na jedan zajednički diskurs, onda bi to bila dihotomija selo-grad. Opreka ruralnog i urbanog, kao opreka između tradicionalnog i modernog, domaćeg i stranog. U nekoliko filmova naglašena je idealizacija sela i seoskog načina života. Najuočljiviji primjeri za to bili su *Spomenko* (2014) Brune Lovrenčića i Dražena Nenadića, film o razmišljanjima i svakodnevici otočkog svećenika, te *Komiški kvarantore* (2014) Davora Borića, dokumentarac o lokalnim uskršnjim običajima. Oba dokumentarca selo pokazuju kroz tradicionalne vrijednosti. Selo je utočište. Otočki svećenik kaže da se zimi na selu čovjek može osjećati osamljeno, ali još je osamljeniji čovjek koji živi u gradu okružen nepoznatim ljudima. Dakle, grad je mjesto otuđenosti, a selo mjesto zajedništva.

I u *Spomenku* i u *Komiškom kvarantoreu* u središtu seoske zajednice je crkva. No dok je u prvom filmu u fokusu čovjek (svećenik na otoku Zlarinu), u filmu s Visa to su tradicionalni lokalni blagdanski običaji. Borićev film gotovo se čitav zbiva u lokalnoj crkvi, a i u Lovrenčićevu i Nenadićevu filmu crkva kao mjesto zbivanja vidno je zastupljena. U oba filma selo je živuća Arkadija.

Mit ruralne nacionalne Arkadije prisutan je u nizu filmova. Pa tako iako priča priču o Vukovaru, dokumentarac Davora Šarića *Brane Crlenjak: umjesto fotografija, kotlić* (2013) grad također prikazuje na sličan način. Ono što se želi istaknuti je ono što je nepovratno prošlo. Vukovar kakva više nema, kakav ostaje samo u sjećanju i u održavanju tradicije i tog sjećanja. Po tome, Vukovar je ovdje više selo, esencija tradicije i nepromjenjivosti, negoli grad kao mjesto promjene i napretka.

Mijena vremena nije jedino što utječe na tradicionalnu zajednicu. Selo je izloženo snažnim vanjskim utjecajima. U *Gangster te voli* (2013) Nebojše Slijepčevića promjene koje zahvaćaju ruralne, tradicionalne zajednice tematiziraju se kroz fenomen "starih momaka" i agencije za sklapanje brakova. Tradicionalni načini sklapanja brakova su nestali, mlade djevojke odlaze u grad na studij, u selima ostaje sve više neoženjenih muškaraca, a ulogu bračnog posredništva, koju su nekad imale obitelj, zajednica i crkva sada preuzima agencija ose-

Gangster te voli (Nebojša Slijepčević, 2013)

bujnog bračnog posrednika Nedjeljka Babića zvanog Gangster.

Nadalje, u *Autofocusu* (2013) Borisa Poljaka izvanjska pošast dolazi u obliku turista. U *Ovrsi* (2013) Nevena Hitreca izvanjska prijetnja oličena je u tzv. dužničkom ropstvu i opasnosti od gubitka kuće, a u *Ljubi bližnjeg svoga* (2013) Darovana Tušeka kao prijetnju pak možemo shvatiti samog filmaša koji se eksploatacijski postavlja prema svom akteru, ruralnom redikulu koji objašnjava prednosti seoskog života i života u vjeri.

S druge strane tog ruralnog spektra stoji grad. Njega ponajprije vidimo kroz tematizaciju borbe za rodna i spolna prava dokumentaraca *Još jednom* (2014) Ane Opalić i Noaha Dalije Pintarića, te *Jezik, rod i spol* (2014) Danijele Stanojević. Grad je ovdje mjesto redefiniranja spolnih i rodnih uloga, kao i tradicionalnih institucija braka i obitelji. Raspad tradicionalne obitelji u filmovima *Starci* (2013) Anje Strelec i Tomislave Jukić i *Tamo gdje živi nada* (2013) Darija Bukovskog tematizira se kroz život u staračkim domovima. Zanimljivo, ove suštinski netradicionalne i urbane filmove mahom su režirale žene. Ujedno, oni pokrivaju i sve "ženske" filmove dokumentarne konkurencije.

U gradske filmove možemo još uvrstiti i *Elections 2013* (2013) Lea Dovranića, ne stoga jer film prikazuje lokalne izbore u Zadru, već zato što na satirički način govori o fenomenu izborne demokratske procedure. A fenomen procedura, odnosno, snažnih institucionalnih pritisaka, često izvanjske provenijencije, tema je istraživačkih dokumentaraca *4. majmun* (2014) Hrvoja Mabića i *U braku sa Švicarcem* (2013) Arsena Oremovića. U prvome je riječ o kršenju ljudskih prava u psihijatrijskoj ustanovi, a u drugom o dužničkom ropstvu koje generiraju krediti s valutnom klauzulom u švicarskom franku.

Uglavnom, dihotomija selo-grad, u kojoj na jednoj strani imamo filmove ruralne Arkadije, a na drugoj filmove borbe za rodna i spolna prava, sugerira podijeljenost hrvatskog društva između ruralnog i urbanog, između tradicionalizma i modernosti. Dakle, upravo onakvu podjelu kakvoj smo svjedočili tijekom referenduma o ustavnoj definiciji braka kao "zajednice muškarca i žene", ili kakvoj svjedočimo na svim parlamentarnim i lokalnim izborima, te izborima za europski parlament.

Ako sada napustimo ovaj kulturološko-tematski diskurs i filmove kategoriziramo

Ovrha (Neven Hitrec, 2013)

po kvaliteti onda se čini da na vrh idu upravo oni filmovi koji na najsuptilniji način govore o toj opreci selo-grad. Prije svih tu je izvanredni *Autofocus* Borisa Poljaka. Dobitnik nagrade Oktavijan za najbolji film dokumentarne konkurencije (ujedno i film s najvišom prosječnom ocjenom) *Autofocus* na izlagački konzistentan i učinkovit način tematizira najezdu turista u prostor kako historijske tako i mitološke nacionalne Arkadije.

Tehnikom skrivene kamere Poljak s distance snima turiste koji se jate oko ninske crkvice sv. Nikole. Film karakterizira dinamika interakcije između turista, kao čudnih hodočasnika u kratkim hlačama i plastičnim sandalama, i starokršćanske crkvice, kao kulturnog i nacionalnog nasljeđa. Turisti se slikaju ispred crkvice, trče oko nje, pokušavaju poviriti kroz njen prozor, jedu užinu na njenom uzvišenju – ili koriste priliku da pred njenim zatvorenim vratima s natpisom zaštićenog spomenika kulture zaprose djevojku. No i crkvica ima aktivnu ulogu. Ona turiste pristigle iz čitave Europe, ljude najrazličitijih dobi i vjerojatno najrazličitijih zanimanja svodi na fenomen turističkih hodočasnika, prepoznatljive odjeće i obrazaca ponašanja. Kulturni i nacionalni *site* određuje svoje posjetitelje, ali i oni određuju njega. Ono što u nacionalnom imaginariju stoji kao simbol baštine i drevne, ruralne, mitotvorne Arkadije sada je odredište za brzi obilazak s mogućnošću fotografiranja. Dinamika je jasna. Turistička najezda transformira ekskluzivnost i svetost nacionalnih spomenika. Mitotvorna baština rastače se pred našim očima dok sunce polako zapada, a djeca postaju već umorna i razdražena od "toliko kulture u jednom danu". Ono što bi trebalo biti ekskluzivno naše, tradicionalno i utopljeno u nacionalni zavičaj – dakle, sukladno selu kao nacionalnoj esenciji – sada postaje izloženo onom tuđem, vanjskom i transformativnom.

Kao i *Autofocus* i *Ovrha* Nevena Hitreca ističe se formalnom efektnošću. Priča o obitelji sudužnika snimljena je u maniri filma paranoje, gotovo nalik na *Napad na policijsku stanicu* (*Assault on Precinct 13*, John Carpenter, 1976). Kamera ne izlazi iz kuće koja je pod hipotekom banke. Troočlana obitelj bori se protiv vanjske prijetnje koja je ujedno i stvarna i onostrana. Nešto je vani, tamo u izvanjskom svijetu, što prijeti egzistenciji obitelji i protiv čega se oni mogu boriti samo zamršenim i često neshvatljivim birokratskim procedurama. No

ako je *Ovrha* u formativnom smislu beprijekorna, u političkom je mnogo problematičnija. Tročlana obitelj naglašeno je bogobojazna, u čemu posebice prednjači majka. Otac je veteran Domovinskog rata, kojeg sud sumnjiči za PTSP, sin igra kompjuterske igrice u majici s natpisom *Croat*, a u dnevnoj sobi na vidljivom mjestu su istaknuti portreti Franje Tuđmana i Ante Gotovine. Time je politički kontekst filma izrazito naglašen. Obitelj je pozicionirana kao katoličko-patriotska, odnosno, desničarsko-nacionalistička, čime i sama vanjska prijetnja počinje dobivati političke obrise. Ako je formativni pristup prikazuje kao onostranu opasnost, svojevrsnu suvremenu kugu, politička obilježja obitelji tu vanjsku prijetnju kontekstualiziraju kao prijetnju stranih banaka, odnosno, nenarodne vlasti i njene birokracije. Neven Hitrec u mlađim je danima režirao *Bogorodicu* (1999), koja je jedan od zloglasnijih primjera hrvatskog igranofilmskog *trasha*. *Bogorodica* je bila dio tzv. državno poticane propagandne kampanje širenja istine o Domovinskom ratu. Teško se oteti dojmu da i *Ovrha* nije instrumentalizirana u dnevno-političke svrhe. Politički kontekst filma tendenciozan je i sve samo ne slučajan.

Starci i *Tamo gdje živi nada* filmovi su koji tematiziraju život u staračkim domovima. Trend filmova o staračkim domovima vrlo je snažan u suvremenom dokumentarizmu pa se među nagrađenim filmovima proteklog ZagrebDoxa našao i odličan peruanski film *Posljednja postaja* (*The Last Station*, Cristian Soto i Catalina Vergara, 2012). No dok *Posljednja postaja* na vrlo tmuran način prikazuje život u staračkom domu, *Starci* su puni života i duhovitosti, a *Tamo gdje živi nada* dirljiva je priča o odnosu bake (iz staračkog doma) i unuka. Anja Strelec i Tomislava Jukić uspjele su snimiti svakodnevicu u staračkom domu kao afirmaciju života. Možda je život u staračkom domu samo čekanje na smrt, ali u toj čekaonici ne manjka ni humora, pa ni seksualnog zadirkivanja.

Afirmaciju života podrazumijeva i film Darija Bukovskog, ali u ovom slučaju prvenstveno kroz otvoren, pa i sentimentalan portret bake i unuka. Dok njegovi vršnjaci pišu pjesme o prvim curama Bukovski je snimio ljubavno pismo svojoj baki. Dodajmo ovome još i kratke ideološke komentare. Ako su *Starci* reklama za staračke domove, *Tamo gdje živi nada* je reklama za obiteljske vrijednosti. Ali oboje u kontekstu urbanog i modernog.

Elections 2013. Lea Dovranića kolaž je izbornih performansa Enija Meštrovića. Pod sloganom "bacite svoj glas" Meštrović je održao predizborni govor na francuskom (kojeg ni slučajni francuski turisti nisu razumjeli), plutao na splavi zadarskim kanalom simbolizirajući dezorijentiranost Hrvatske ili, jednostavno, dijelio vino ("Jeste li ikada vidjeli bogataša da sjedi ispred kuće s bokalom vina i spreman ga je popiti s prolaznicima – ja nisam."). Film sadržava nepotrebne komentare lokalnih novinara i fotoreportera, koji su pratili Meštrovićeve predizborne performanse, te, nažalost, nije redateljski dovoljno promišljen. No Meštrovićeva satira je sasvim sigurno i efektna i promišljena, a ovim filmom dobila je i novu medijsku dimenziju.

Čekanje (2014) Igora Bezinovića prikazuje turiste koji se solidariziraju sa štrajkašima koji su zatvorili Krčki most i pogled je na političke procese koji su izvan predizbornih kampanja i političke institucionalizacije. Vinjeta autora *Blokade* (2012) vrlo je kratka, pa gledatelj doslovce ne smije ni trepnuti da mu ne bi promaklo neobično jedinstvo onih koji ne primaju plaće i onih koji sjede u automobilima s bosim stopalima na prozorima. Tu je vidljiv zanimljiv kulturološko-politički kontekst. Za razliku od *Autofocusa* gdje turiste vidimo kao apolitičnu masu, ovdje je politička osviještenost turista vrlo jasna. Turisti ne mijenjaju samo na pasivan način prostor koji zaposjedaju, oni mogu imati i aktivnu političku ulogu. Čekanje je filmska posveta toj neobičnoj (i neformalnoj) koaliciji štrajkaša i turista.

Na kraju, predstavimo i dva istraživačka djela. Film Hrvoja Mabića *4. majmun* do-

kumentarac je televizijske produkcije o poznatim zbivanjima u psihijatrijskoj bolnici Lopača. Između 2003. i 2008. u bolnici u vlasništvu grada Rijeke na različite načine grubo su zlostavljani pacijenti, većinom narkomanski ovisnici te mahom djevojke tzv. asocijalnog ponašanja, uključujući tu čak i lezbijstvo. Zanimljivo u slučaju Mabićeva filma jest da se Hrvatska liječnička komora distancirala od filma, a liječniku "doušniku" prijetilo se otkazom i ekskomunikacijom iz liječničkog "bratstva". Očito, zdravstvena zajednica pretpostavila je osnovnu liječničku etiku strukovnoj kolegijalnosti i liječničkom zakonu šutnje. Takvo držanje zdravstvene zajednice možda više od svega u filmu govori o višeslojnosti i dubokoj ukorijenjenosti kršenja ljudskih prava u Lopači. Nekada su u psihijatrijske ustanove zatvarani i zlostavljani politički protivnici, žene izvan kontrole patrijarhalnog društva i svi koji se nisu uklapali u poželjni društveni okvir. Ta prošlost psihijatrijskih bolnica kao institucija za obračune s nepoželjnima čini se da još uvijek probija između zidova Lopače.

U braku sa Švicarcem Arsena Oremovića i već spomenuta *Ovrha* dijele temu dužničkog ropstva, ali je obrađuju na dijametralno suprotan način, i to ne samo po pitanju izlagačkih strategija. Kod Hitreca prijetnja ovrhom prikazana je kao onostrana nepogoda. U Oremovićevu filmu dužničko je ropstvo pak rezultat specifične politike banaka i vlade. Na tu prijetnju Oremovićevi akteri aktivno odgovaraju udružujući se u udrugu koja će zastupati njihova prava. Dok su akteri *Ovrhe* prikazani kao "obični ljudi", katolici i Hrvati, više-manje izgubljeni u situaciji koja ih je snašla, akteri Oremovićeva filma urbani su građani sposobni nositi se s nametnutom prijetnjom, odnosno, agresijom. Dakle, opreka selo-grad i ovdje dominira kulturološko-političkim diskursom. Baš kao što na vrlo znakovit način dominira i čitavom dokumentarnom konkurencijom 23. dana hrvatskog filma, ali i uopće suvremenim hrvatskim društvom.

UDK: 791.228(497.5)"2014"(049.3)

Vjeran Kovljanić

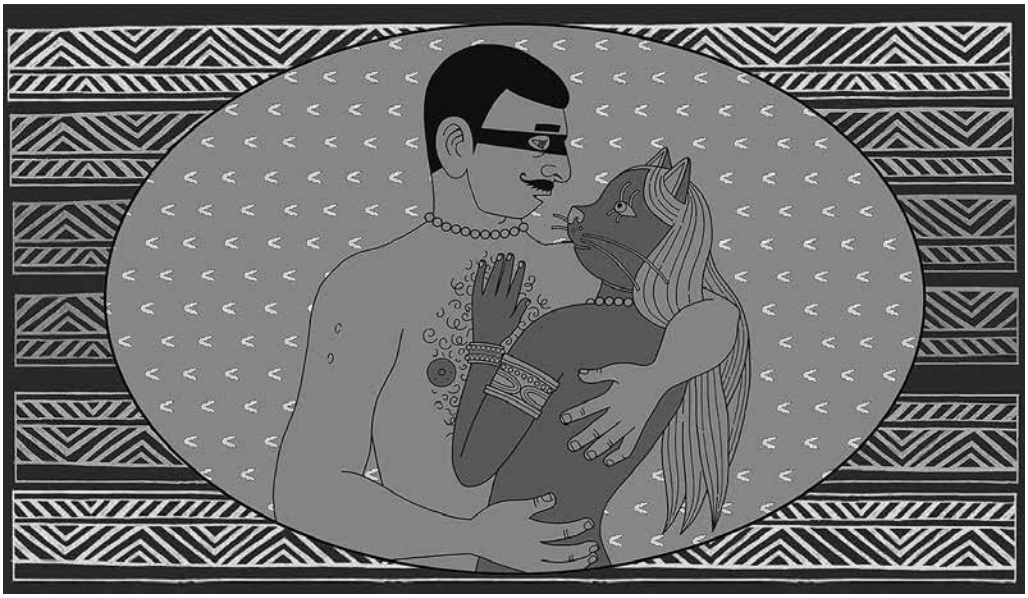
Dani traže autora

Uz selekciju animiranih filmova na 23. danima hrvatskog filma, Zagreb, 22—27. travnja 2014.

U svojem osvrtu na prošlogodišnju selekciju animacije na Danima hrvatskog filma Jurica Staršinčić uočio je da je rasap nacionalnih škola i prepoznatljivih studijskih stilova globalni trend koji nije zaobišao ni Hrvatsku. Ono što se pomoću različitih oblika idejnog umrežavanja i razmnožavanja doskora pojavljivalo kao stilska svojina određene grupe, danas je svedeno gotovo isključivo na individualne autorske glasove. A ni sami autori u izobilju tehnologije nisu više osuđeni biti stilski prepoznatljivi, već mogu kameleonski isprobavati rukopise unedogled. No ono što je uvijek postojano kritičarska je potraga za dobrim filmom, svježim i originalnim, nevezano uz prepoznatljivost stila ili individualnu, odnosno, kolektivnu proizvodnju, a to na ovogodišnjim Danima nije bio lak posao. Štoviše, trebalo bi možda malo rasteretiti Marušića "kvake 22" i reći da u sat i pol projekcije na ovogodišnjim Danima nije bilo djela nakon kojeg bi čovjek pomislio: Kakav film! Tko je ovo načinio?! Odnosno jest, ali u pejorativnom ili sarkastičnom tonu.

Arbitrirati, dakle, o ovogodišnjoj kvaliteti znači otprilike prebirati po skali u rasponu od nedokuhanih radova, za koje čovjek ne nalazi pravi kriterij ulaska u selekciju osim samoga postojanja, pa sve do vrlo solidnog zanatstva za koje se uvijek nadamo da će čvrsto zauzeti dno dna svake ljestvice vrednovanja. Prevedeno u termine forme i sadržaja: na izvedbenom planu selekcija je doista ponudila neke filmove koji su vizualno atraktivni i čiji stil funkcionira kao dobro složena i zaokružena cjelina. No, među njima se onda prošvercalo svakakvih ekscentričnih stilizacija koje periodizacijski naginju prijelazu iz 20. u 21. stoljeće, a kvalitativno amaterskoj uporabi olovke i računala. Što se tiče sadržaja filmova, još uvijek je utješno vidjeti autore koji ne pribjegavaju kojekakvim avangardističkim zahvatima da bi izbjegli pričanje priče, ali onda opet sve te priče prečesto služe tek kao potvrda samim autorima da znaju umješno posložiti elemente fabule. Naravno, minuta izrade animiranog filma skupa je i mukotrpna — nitko ovdje nema ništa protiv da se ljudi bave "uglazbljivanjem" svojih omiljenih skečeva ili dosjetki. Najveći gušti uvijek su u kreativnom procesu i nema tog prijezira prema tzv. amaterizmu koji bi ih mogao pokopati. Kritičarski problem je što ispada da se od tih istih pripovjednih struktura (koje manje ili više uspješno pogađaju zanatske zahtjeve, dok autorski dosezi ne ispunjavaju očekivanja) sastoji nacionalna, godišnja (A?) produkcija. Čovjek koji promatra sa strane ne može se ne počešati po tjemenu.

Potpisnik ovih redova nije imun na dvostruke kriterije u komparativnom promatranju i rado "kupuje" domaće proizvode ako u toj "kupovini" osjeti i zericu sentimenta pri dijeljenju zajedničkog prostora i vremena. Ali ove godine, za razliku od pretprošle ili prošle, to je nekako izostalo koliko god *Glad* (Petra Zlonoga, 2014), *Simulacra* (Ivana Bošnjak i Thomas Johnson, 2014), *Slom* (David Lovrić, 2014),



Požuda (Irena Jukić Pranjić, 2014)

1000 (Danijel Žeželj, 2014), *Požuda* (Irena Jukić Pranjić, 2014) ili *Wash Your Hands First* (Josip Žuvan, 2014) bili solidni filmovi. Problem komparacije pojavljuje se s Animafestom koji uživo otpuhuje svaku mistifikacijsku maglu iz pretpostavljene razlike, dakle "nas" i "njih" u globalnoj animaciji. Panel diskusije tamo svjedoče, ako ičemu, da se autori širom svijeta suočavaju s manje-više istim problemima oko egzistencijalnih pitanja, financiranja filmova ili kreativnog procesa, a u Zagreb svejedno dolaze s filmovima koji ne odudaraju od zaključanog i zapravo univerzalnog inventara tema, ali su stilski i pripovjedački uvijek nekako svježi i inovativni. Kako nas na Animafestu iznenade studenti sa svojim prilozima u klasi veterana, tako nas na Danima iznenade veterani sa svojim studentskim prilozima. Zakon velikih brojeva Hrvatskoj je uvijek legitimna isprika, pa tako i oko Animafesta, ali treba napomenuti i da je Zagreb dotični zakon već pobjeđivao.

Uzrok ovakvu *njurgajućem* tekstu vjerojatno je prije svega manjak kritičnosti pri kreiranju programa. Prije same projekcije polemizirao sam s jednim od autora, koji je zastupao stav da kriteriji trebaju biti strogi, a ja sam mu kontrirao da mi je lijepo vidjeti što je napravljeno zadnjih godinu dana. I dalje nisam siguran bi li bolja bila selekcija s manje filmova, no s koje bi dojmovi bili bolji. S druge strane, izostanak recepcije i *feedbacka* čini od umjetničkih poziva doista uzaludnu rabotu, a za naše podneblje kao da je neka vrsta pravila. U tom smislu izbornički "daj što daš" pristup ima sigurno svoje pedagoške vrijednosti ukoliko se autori na javnoj projekciji suoče s pogledom drugog, odnosno, bar s različitošću dok gledaju "sebe" na platnu dok ih promatraju drugi, s tom inscenacijom kakva-takva javnog prostora, ako već ne i s (dobrohotnim) kritičkim sudom, jer bi to zasad možda bilo previše očekivati.

23. dani hrvatskoga filma, 2014.

Rezultati glasovanja članova Hrvatskoga društva filmskih kritičara za nagrade Oktavijan

Priredila Marijana Jakovljević

Napomena: Kada je više filmova istoga filmskoga roda dobilo istu prosječnu ocjenu, poredak među njima ovisio je o broju glasača. Pet glasača bio je potreban minimum da bismo mogli jedan od tih filmova proglasiti pobjednikom u svojoj kategoriji. Upravo to se dogodilo u vezi pobjednika u kategoriji Namjenski film.

Igrani filmovi:

1. *SLUČAJNO*, r. Tanja Golić – 4,30
2. *Tlo pod nogama*, r. Sonja Tarokić – 4,09
3. *Ko da to nisi ti*, r. Ivan Sikavica – 4,00
4. *Srećko Kramp – skica za portret*, r. Višnja Pentić – 3,64
5. *Moja! Moja! Moja sobica!*, r. Barbara Vekarić – 3,58
6. *Marko*, r. Igor Dropuljić – 3,50
7. *Pragovi*, r. Dijana Mlađenović – 3,45
8. *Zajedno*, r. Jasna Nanut – 3,40
9. *Drekavac*, r. Ivan Mokrović – 3,30
10. *Zajedno*, r. Daniel Kušan – 3,20
11. *Kolar-Mirković*, r. Nikola Ivanda – 3,18
12. *Zatvorite širom prozore*, r. Filip Peruzović – 3,00
13. *Kroz prozor*, r. Goran Ribarić – 3,00
14. *S Darkom*, r. Neven Dužanec – 3,00
15. *Priča o Mari iz Velog Varoša*, r. Igor Šeregi – 2,92
16. *Streljana*, Filip Mojzeš – 2,91
17. *Stol između*, Silvia Ćapin – 2,70
18. *I love Yu*, r. Irena Škorić – 2,45
19. *Izgubljeni*, r. Bojan Radanović – 2,29
20. *Čik Boris protiv mučke đubradi*, r. Hrvoje Podobnik – 2,20
21. *Taubeki*, r. Marko Milovac – 2,17
22. *Molba za posao*, r. Emilio Zinaja – 2,13

Eksperimentalni filmovi:

1. *DEEP AND ART No.1*, r. Ivan Ladislav Galeta – 4,14
2. *Pinokio*, r. Toma Šimundža – 4,00
3. *Strange fruit*, r. Ivan Faktor – 3,86
4. *Binary Pitch*, r. Vladislav Knežević – 3,80
5. *Razglednice*, r. Ana Hušman – 3,44
6. *Plesati sa…*, r. Irma Omerzo – 3,00
7. *Onomatopeia*, r. Dan Oki – 2,63

Animirani filmovi:

1. *Simulacra*, r. Ivana Bošnjak i Thomas Johnson – 4,43
2. *Glad*, r. Petra Zlonoga – 4,14
3. *Skretničar*, r. Davor Međurečan – 3,50
4. *Wash your hands first*, r. Josip Žuvan – 3,43
5.-6. *Inanibus*, r. Jadranko Lopatić – 3,40
5.-6. *Slom*, r. David Lovrić – 3,40
7.-8. *1000*, r. Danijel Žeželj – 3,33
7.-8. *Zaljubljeni žabac*, r. Ivana Guljašević – 3,33
9. *Na prvi pogled*, r. Lea Kralj Jager – 3,00
10. *Omega*, r. Tomislav Findrik – 2,88
11. *Oni žive noću*, r. Goran Trbuljak – 2,87
12. *Hermit*, r. Jana Fantov – 2,86
13. *Kosa*, r. Alma Ćakić – 2,80
14. *Bei mir bist du schon*, r. Darko Bakliža – 2,71
15. *Požuda*, r. Irena Jukić Pranjić – 2,57
16. *Vengo*, r. Zdravko Terkeš – 2,50
17. *Industry*, r. Livio Rajh – 2,40

18.-19. *Mjesečeva korablja*, r. Magda Dulčić – 2,29
18.-19. *Zulejka – legenda grada Ogulina*, r. Tomislav Gregl – 2,29
20. *Vremeplov*, r. Dario Kukić – 2,17
21. *Bedazzled Castle*, r. Petra Brnardić – 1,8

Dokumentarni filmovi:

1. *AUTOFOKUS*, r. Boris Poljak – 4,67
2. *Spomenko*, r. Bruno Lovrenčić i Dražen Nenadić – 4,20
3. *Gangster te voli*, r. Nebojša Slijepčević – 4,08
4. *Čekanje*, r. Igor Bezinović – 3,88
5. *Udahni duboko*, r. Mladen Ćapin – 3,86
6. *U braku sa švicarcem*, r. Arsen Oremović – 3,67
7.-8. *4. majmun*, r. Hrvoje Mabić – 3,50
7.-8. *Još jednom*, r. Ana Opalić i Noah Dalia Pintarić – 3,50
9. *Škverski kipar*, Branko Ištvančić – 3,43
10. *Komiški kvarantore*, r. Davor Borić – 3,38
11. *Ovrha*, r. Neven Hitrec – 3,25
12. *Brane Crlenjak: Umjesto fotografija, kotlić*, r. Davor Šarić – 3,17
13. *Starci*, r. Anja Strelec i Tomislav Jukić – 3,17
14. *Jezik, spol, rod*, r. Danijela Stanojević – 3,14
15. *Tamo gdje živi Nada*, r. Dario Bukovski – 2,83
16. *Ljubi bližnjega svoga*, r. Darovan Tušek – 2,67
17. *Elections 2013*, r. Leo Dovranić – 2,62

Namjenski filmovi:

1. *I TI SI NEKOME LIJEK* – 4,00
2. *Ode to Yakushima* – 4,00
3.-4. *EVOTV: Evo jesen!* – 4,00
3.-4. *EVOTV: Neobična vizija* – 4,00
5. *Hrvatski državni arhiv* – 3,83
6. *VIP-Network Quality* – 3,60
7.-8. *Brucošijada FER-a* – 3,50
7.-8. *KHL Medveščak intro sezone 2013./2014.* – 3,50
9. *EVOTV: Vrsta vuka* – 3,40
10. *European Theatre Convention Trailer* – 3,25
11.-12. *Ali Baba* – 3,20
11.-12. *VIP-Snow Queen Trophy 2013* – 3,20
13.-16. *Explainer video za tvrtku Alpha Capitalis* – 2,80
13.-16. *Foršpan 18. FRM i 6. FRFF* – 2,80
13.-16. *Kak taubeka dva* – 2,80
13.-16. *SPAR-Naturpur* – 2,80

Glazbeni spotovi:

1. *DETOUR: SNIJEG* – 4,00
2. I. Mazurkijević i D. Martinović Mrle: Zadnje riječi – 3,80
3. Iva Visković: Peroni – 3,75
4. Mangroove band: U životu je važno – 3,50
5. The Chweger: Dijete – 3,25
6.-8. Elemental: Prokleta ljubav – 3,20
6.-8. Le zbor: Katjusha – 3,20
6.-8. Starkey ft. karizma and Nina Smith: Space – 3,20
9. Le zbor: Ljubav za sve – 3,11
10.-11. 136. Euro black nation: Doma nema mjesta – 3,00
10.-11. Gatuzo – 3,00
12. Fakofbolan: Uvijek ili nikad? – 2,86
13. The Frajle: Pare vole me – 2,50
14. Pešeš: Sam – 2,33

UDK: 791.65.079(497.5 ZAGREB):791.231(049.3)

Lucija Klarić

Testiranje gledatelja

Uz filmski program 7. Subversive Festivala, Zagreb, 3—17. svibnja 2014.

Pod zajedničkim nazivom *Moć i sloboda u doba kontrole: mreže – ideologija – alternative*, ovogodišnji je Subversive Festival imao do sada najraznolikiji program počevši od filmskog, forumskog i konferencijskog dijela do sajma angažirane književnosti, škole suvremene humanistike i popratnog glazbenog programa.

Već pri prvom pogledu na odabrane igrane filmove 7. Subversive Festivala jasno je da je riječ o vizualno i tematski raznolikom izboru. Ipak, otvara se mogućnost pripisivanja jedne zajedničke osobine svim filmovima. Čini se da svaki od odabranih filmova na sebi svojstven način preispituje gledateljsku toleranciju i mogućnost prilagodbe, bilo da je ona vezana uz protok filmskog vremena te, sukladno tomu, uz naše strpljenje, kao i uz svojevrsnu estetiku ružnoće i gledateljevu mogućnost da pred njom ne zatvara oči, ili visoku dozu artificijelnosti koju treba premostiti i prihvatiti da bi se moglo uživati u filmu, odnosno, u krajnjem slučaju, sve od navedenog. Osim što predstavljaju određeni gledateljski izazov, moglo bi se reći da filmovi subverzivnog festivala teže jednome od dvaju krajnjih polova. S jedne strane stoji artificijelnost, koja je dodatno obojena nefilmskim elementima ili, točnije, koja teži teatralnosti, dok je s druge strane hiperrealističnost koja ne zazire od dokumentarističkih postupaka.

Dok neki od filmova balansiraju skačući s jednog kraja na drugi, neki se čvrsto drže svoga pola. Jedno je od tih ostvarenja izrazito artificijelno djelo Alaina Resnaisa *Ljubiti, piti, pjevati* (*Aimer, boire et chanter*, 2014). Poznati redatelj i u novome je filmu nastavio trend rada s tekstovima britanskog dramatičara Alana Ayckbourna koji su se pokazali plodnima za autorovu poetiku prebacivanja teatra na film. Sama Ayckbournova drama svojom radnjom ne donosi ništa novo ni unutar kazališta ni unutar filma. Lik Georgea Rileyja osnovna je poveznica s ostalim likovima ove priče, iako se sam ni u jednome trenutku ne pokaže. Tipizirano katarzično iskustvo koje će Riley omogućiti svojim prijateljima događa se kao posljedica činjenice da on umire od raka, zbog čega ga njegovi prijatelji odluče pozvati da prije smrti zajedno s njima sudjeluje u realizaciji jedne amaterske predstave. Na taj će način on vrlo brzo osvojiti srca Kathryn (Sabine Azéma) i Tamare (Caroline Sihol), žena svojih prijatelja Jacka (Michel Vuillermoz) i Colina (Hippolyte Girardot), te u cijeloj toj situaciji posredovanjem upravo tih istih svojih prijatelja uspjet će pomutiti odnos svoje bivše žene Monice (Sandrine Kiberlain) s njezinim novim partnerom, farmerom Simeonom (André Dussollier). Rileyjevu šarmu neće odoljeti ni šesnaestogodišnja kći Kathryn i Jacka, Tilly (Alba Gaïa Kraghede Bellugi). Nakon što se sve karte otvore, shvativši da se njihovi brakovi i veze raspadaju, likovi okupljeni oko Rileyja riješit će svoje probleme koji su se inače duboko zakopali u njihove rutine. Predvidivost i iscrpljenost same radnje djelomično nadoknađuje

Ljubiti, piti i pjevati (Alain Resnais, 2014)

vizualna forma filma koja, doduše, nije ništa novo za samog autora. Uvođenje kazališnih konvencija, teatralnost ambijenta i stilizacija izmjene prizora pomoću stripovskih ilustracija neke su od komponenti, uz dijalošku artificijelnost, koje privlače pažnju na ovaj film toliko koliko na njih nismo navikli, a Resnais se, očito, i više nego izvještio u njihovu korištenju.

U sferu teatra, i to s očitom primjesom Cocteauovskog utjecaja, pobjegli su i *Susreti poslije ponoći* (*Les rencontres d'après minuit*, Yann Gonzalez, 2013). Iza narativnog okvira, koji je zapravo jednostavno formiran, kriju se filmske čari koje bi isprva teško bilo pripisati njegovu sažetom opisu. U ambijentalno siromašan i pomalo mračan stan Ali (Kate Moran) i Mathiasa (Niels Schneider) na organiziranu orgiju dolaze Pastuh (Eric Cantona), Zvijezda (Fabienne Babe), Drolja (Julie Bremond) i Tinejdžer (Alain-Fabien Delon). Iako filmu erotičnosti ne nedostaje, Gonzalez naglasak nije stavio na nju. Umjesto toga on koristi zatvoren i gotovo prazan prostor stana neobičnog para da bi u situacijama izvađenima iz konteksta svakodnevice, ili čak stvarnoga života, suptilno razvio profile svojih likova i nježne nijanse u njihovim odnosima koji se stvaraju upravo pred našim očima dok se istovremeno pričinjavaju kao da postoje oduvijek. Unutar toga redatelj pronalazi prostor koristeći se pomalo zaboravljenom filmskom alegorijom i monološkim sekvencama koje prevladavaju nad poetiziranim dijalozima (koji su, iako u manjini, izrazito važni) da bi progovorio o vječnim temama kao što su smrt, ljubav i obitelj. Gonzalezov film na prvi pogled više zbunjuje i odbija nego što privlači pozornost, ali definitivno nije film kojem treba olako pristupiti.

Vlažna područja (*Feuchtgebiete*, 2013) njemačkog redatelja Davida Wnendta još je jedno djelo koje se bavi seksualnošću. No za razliku od *Susreta poslije ponoći*, u *Vlažnim područjima* umjesto poetizacije erotičnosti, seksualnost, i sve što s njom ide pod ruku, prikazana je ekstremno naturalističkim prizorima odvodeći nas na drugi pol, u hiperrealističnost. Tako su upravo *Vlažna područja* jedan od filmova koji gledateljsku toleranciju dovodi do praga i u svojim prvim minutama gotovo da se trudi otjerati gledatelja iz njegove udobne kinostolice kad protagonistica Helen (Carla Juri) bosih nogu ulazi u poplavljeni javni zahod usput češkajući stražnjicu. U slučaju da je takvo što gledatelju djelovalo simpatično, redatelj odlazi

Forma (Ayumi Sakamoto, 2013)

korak dalje te zajedno s Helen, nakon što obavi nuždu, koristeći se moćima kamere i digitalne tehnologije, uvodi gledatelja u unutrašnjost jedne stidne dlake koja je "ukrasila" zahodsku školjku. Ipak, iza redateljeva poigravanja s onim što bismo eufemizirano mogli nazvati estetikom ružnoće, leži kompleksna narativna struktura koja Helen od ekscentrične tinejdžerke, koja je provokativna provokacije radi, u nekoliko posljednjih minuta filma, sakupljajući sve suptilne signale koje nam je davao tijekom radnje, pretvara u duboko oštećen lik koji je cijelo vrijeme bio tek u potrazi za nekim utočištem i boljim sutra. *Vlažna područja* jedno su od većih filmskih iznenađenja ovogodišnjega programa u slučaju da se gledatelj uspije odmaknuti od površinske odbojnosti filma.

Još je jedno ugodno iznenađenje bio film japanske redateljice Ayumi Sakamoto *Forma* (2013). Ayako (Nagisa Umeno) i Yukari (Emiko Matsuoka) bivše su srednjoškolske kolegice. Igrom slučaja sreću se na ulici gdje Yukari regulira promet na uličnom gradilištu. Kad joj Ayako ponudi posao asistentice u njezinoj tvrtki, ono što se isprva čini kao gesta motivirana ljubaznošću utopi se u korporativnom sivilu i monotoniji koja osim života protagonistica obavije i samu prirodu kadra. Suptilno, koristeći se sivilom kao paravanom, redateljica minutu po minutu ispušta otrovni plin Ayakina i Yukarina odnosa, koji će svoju eksploziju dočekati u drugoj polovici filma, kad se vrijeme zavrti na početak, ovoga puta prateći Yukarinu verziju priče. To nas dovodi do maestralne kulminacije koja je snimljena u jednom kadru od 24 minute u kojem sve potisnute emocije, međusobne optužbe i prezir između dviju prijateljica probijaju početni paravan. Sakamotin film tako, u usporedbi s ostalim filmovima, pred svoje gledatelje postavlja upravo najveći izazov, a to je… izdržati. *Forma* bi sigurno mogla biti i znatno kraćega trajanja, ali upitno je bi li onda mogla na nas djelovati tako zapanjujuće i biti na jednak način interesantna kad bi joj se oduzela ta njezina, možda i najvažnija karakteristika – testiranje gledateljskoga strpljenja. Čini se da konačni dojam je li posljednja scena zadovoljila nečiji gledateljski ukus i nagradila njegov uloženi trud ovisi o tome je li ju dočekao ili nije.

Film koji se također poigrava s protokom vremena jest *Putovanje na zapad* (*Xi you*, 2014), Tsai Ming-lianga, iako su pravila igre koja postavlja pred svoje gledatelje sasvim drugačija.

Putovanje na zapad (Tsai Ming-liang, 2014)

Nakon prvog, izrazito dugog i iscrpnog krupnog kadra naboranog lica starijeg muškarca, Ming-liang nam jasno daje do znanja da u njegovu filmu ne očekujemo ništa. Umjesto toga, Ming-liang nam pomiče vlastite granice izdržljivosti slažući niz dugih kadrova budističkog monaha (Kang-sheng Lee) obučenog u tradicionalnu jarku, narančastu halju koji puževim korakom prolazi užurbanim gradom s jednog kraja kadra na drugi. Osim što su Mingliangovi kadrovi vizualno primamljivi svojom kompozicijom i bojama, nameću pitanje koliko smo zapravo sposobni trpjeti vrijeme samo po sebi, naviknuti da nam život prolazi pred očima u mahu, da naš svijet funkcionira po principu što brže, to bolje. Suptilno protkan kritikom, *Putovanje na zapad* zanimljiv je filmski, ali i performativni eksperiment koji bi se mogao prozvati svojevrsnom optičkom iluzijom, ali zasigurno nije film koji bi se našao kao prvi na listi preporučenih, budući da zaista iziskuje određenu spremu i raspoloženje od svog gledatelja jer, priznali to ili ne, navikli smo da živimo u ubrzanom svijetu.

Dok *Putovanje na zapad* više naginje artificijelnom polu, *Otmica Michela Houellebecqa* (*L'enlèvement de Michel Houellebecq*, Guillaum Nicloux, 2014) djelo je koje vješto pleše na samoj granici između hiperrealističnog i artificijelnog ili, bolje rečeno, teatralnog. Taj film, koji je i pobjednik ovogodišnjeg subverzivnog festivala, nadahnut je stvarnim događajem kad je u rujnu 2011. godine pisac Houellebecq tijekom promotivne turneje svog romana Karta i teritorij (*La carte et le territoire*, 2010) nakratko nestao. Događaj je potaknuo razne teorije od kojih je jedna bila i da je pisca otela al-Kaida. Niclouxov film, u kojem se glavom i bradom pojavljuje ekscentrični pisac, navodna je rekonstrukcija otmice koja se dogodila 2011. godine. Društvo sačinjeno od bodibildera i nesuđenog poete, šampiona free fighta te debeljka s fudbalerkom, koji je mozak operacije, otima pisca iz njegova stana strpavši ga u sanduk s nekoliko rupa za zrak i dovodi ga u kuću simpatičnog starog para koji su roditelji jednog od otmičara. Kroz cijeli film ne otkriva se koji su motivi otmice i tko ju je zapravo naručio te na koncu tko će platiti jamčevinu, ali vrlo brzo postaje jasno, s obzirom na njihovo nespretno ponašanje, da su i sami otmičari zatečeni u situaciji koja im nije bliska. Iako snimana kao dokumentarni film, od prvog dojma hiperrealističnosti *Otmica Michela Houellebecqa*, zahvaljujući piščevoj ciničnosti i rezigniranosti, koja filmu daje dozu komičnosti i apsurda, pretvara

se u teatar apsurda i komediju situacije, u kojoj žrtva stvara gotovo prijateljski odnos sa svojim otmičarima uživajući privilegije poput kakva kućnog gosta, dokazujući tako da (ukoliko je ispričana priča zaista istinita, a ne tek proizvod piščeve narcisoidnosti) ponekad stvarni život može djelovati nevjerojatnije negoli film. Lagan i pitak, *Otmica Michela Houellebecqa* izrazito je dopadljiv film te uopće ne čudi činjenica da je osvojio simpatije žirija, ali i publike.

UDK: 791.65.079(497.5 ZAGREB):791.228"2014"(049.3)

Jurica Staršinčić

Prijatelji i protivnici digitalnih tehnika na Animafestu

Uz filmski program Animafesta Zagreb – svjetskog festivala animiranog filma, 3–8. lipnja 2014.

Festival koji traje više od 40 godina i želi ostati relevantan mora se mijenjati. Nove estetike, višestruko povećanje godišnje proizvodnje animiranih filmova i nove tržišne okolnosti u kojima nastaju, na neki način čine to neophodnim. Animafest je ove godine ponudio stvarno jedinstvenu novinu kojom odaje počast ne toliko razvoju same animacije, koliko njezinom akademskom proučavanju. Radi se o znanstvenom skupu Animafest Scanner na kojem su za vrijeme trajanja festivala relevantna svjetska imena povijesti i teorije animacije prezentirala svoja istraživanja, zaključke i mišljenja. Čitatelji *Hrvatskog filmskog ljetopisa* u ovom se broju mogu upoznati s predavačima i njihovim radovima kroz sažetke koje donosimo, tako da će se ovaj tekst koncentrirati samo na filmska djela, ali svakako vrijedi istaknuti i ovu vrijednu inicijativu.

Spomenuta dugotrajnost festivala redovitim posjetiteljima pruža kvalitetan vertikalni pregled trendova i tendencija tijekom zavidnog niza godina, a retrospektive i popratni programi pomažu prisjetiti se nekih ranijih animacijskih trendova. Ova godina čini se posebno prigodnom za promišljanje računalne animacije, zasigurno najrevolucionarnije tehnologije koja se pojavila nakon što su stop-animacija i animacija crteža u filmsku umjetnost ušle praktički od njezinih samih početaka.

Ozbiljnije analitičko proučavanje ove tehnike (zapravo, tehnikā) najčešće počinje s prvim stvarno relevantnim, umjetnički uspješnim, slavnim i nagrađivanim u potpunosti računalno animiranim filmom *Glad* (*Hunger*, Peter Foldes, 1974) nastalim pred okruglih 40 godina. Radi se o filmu u kojem je računalo još uvijek korišteno za ono što se isprva mislilo da je jedino čemu će računala, pogotovo u umjetničkom izražavanju, služiti: ubrzavanju automatiziranih procesa i eliminaciji potrebe za većim brojem nekreativnog tehničkog osoblja (u ovom slučaju za automatsko faziranje). Desetak godina poslije John Lasseter predstavlja prvi zapaženi animirani film u potpunosti realiziran animacijom trodimenzionalnih računalnih modela *Luxo Jr.* (1986), što je i za njega i za danas kultni studio Pixar bio zapravo tek prvi korak prema djelu koje će još desetak godina kasnije postati kamen temeljac industrije oko koje se vrte milijarde (u kojoj god valuti poželite računati) i koja će sasvim promijeniti očekivanja kinematografske publike od zabave za cijelu obitelj: *Priča o igračkama* (*Toy Story*, John Lasseter, 1995).

Dvadeset godina u kojima je kompjuter gotovo sasvim istisnuo klasičnu animaciju i s njom ne samo tehničko osoblje (jer se dobar dio kompetentnih crtača i slikara morao prebaciti u druge grane umjetnosti ili na tečajeve modeliranja u 3D okružju), nametnulo je sasvim novu paradigmu tipičnog u animaciji. Danas, dvadesetak godina nakon *Priče o igračkama*, očigledno je da se umjetnički ambiciozniji autori na svaki način pokušavaju udaljiti od upravo te, tipične estetike, istovremeno ko-

Ljubavne igre (Yumi Joung, 2013)

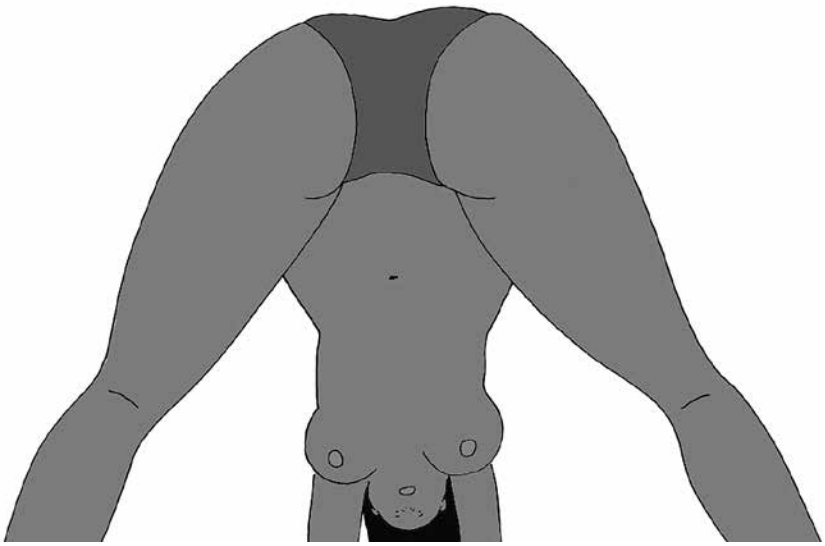
risteći blagodati računala kao najjeftinijeg, najfleksibilnijeg i najbržeg oruđa za proizvodnju animiranih sekvenci.

Luxo Jr. prije svega se ponosio činjenicom da je animiran računalnim metodama i da izgleda prilično blisko snimljenom materijalu, a *Glad* je nesavršenosti tehnologije svojega vremena (faze koje je računalo automatski popunjavalo potpuno su linearne i mehaničke u pokretu, a često se vidi i da poneka linija pobjegne sa slike kad računalo ne uspije pogoditi koji dio ranijeg crteža predstavlja koji dio sljedećeg) svjesno koristila za stvaranje atmosfere izgubljenosti i neminovnosti. Desetljećima kasnije, filmovi svoje digitalno izvorište pokušavaju sakriti kao da ga se srame. Ništa neobično, zapravo. Kad neka estetika postane očekivana i uobičajena, ambiciozniji autori pokušat će se udaljiti što više mogu od nje, koliko god kvalitetni proizvodi izlazili iz trenutno najpopularnijih studija. Slično se događalo sredinom prošlog stoljeća kao otpor hitovima Disneyjeva studija, slično se događa danas, a kako je Disney kupio Pixar, čini se da je antagonist i dalje ostao isti.

Ono što možda malo žalosti jest da su rijetki autori (poput našeg Simona Bogojevića Naratha ili Davida O'Reillyja) koji prepoznaju digitalnu animaciju kao posebnu estetiku koja ne mora glumiti snimljeni materijal (kao specijalni efekti u filmovima) ili imitirati neku od klasičnih tehnika kroz različite algoritme za iscrtavanje. Digitalna animacija vjerojatno će se u nadolazećim godinama emancipirati kao prepoznatljiva i zanimljiva tehnika, dok se u međuvremenu, što se umjetničke animacije tiče, najčešće tretira kao izbjegavanje teškog rada, gotovo varanje.

Najuspješniji film u Velikom natjecanju su *Ljubavne igre* (*Love Games*, Yumi Joung, 2013), pobjednik festivala koji teško može biti udaljeniji od piksarovskog stila. Monokromatski crteži s vrlo malo šrafiranja, nedostatak pozadina, dugi statični kadrovi, nenametljiva zvučna kulisa i intimna tema, čine se kao da su pomno birani da bi imali što manje sličnosti sa suvremenim kinematografskim hitovima. Doduše, *Ljubavne igre* djeluju iznimno svježe i u kontekstu van industrijske animacije.

Ponekad je teško razlučiti, kad gledamo dalekoistočne filmove, koliko je njihova ekscentričnost posljedica kulturnih razlika, a koliko autorske inovativnosti i namjere da se razlikuje i/ili šokira. Na internetskim forumima i društvenim mrežama hrvatske *web-sfere*



Analni sok (Sawako Kabuki, 2013)

postoje čitave zajednice ljubitelja dalekoistočne animacije, filma i stripa, zajednice u kojima nije neobično da mladi članovi imaju više gledateljskog i čitalačkog iskustva vezanog uz te egzotične proizvode, nego uz umjetničke tradicije svoje zemlje, regije i kulturnog kruga. Neosporno, dakle, podrijetlo umjetničkih djela i u potpuno globaliziranoj kulturi garantira dovoljno distinkcija da bi se očuvalo nekoliko škola koje privlače svoju kultnu publiku. Međutim, koliko god se narativno, etički i senzibilno razlikovali tipični pop-kulturni proizvodi Japana, Južne Koreje ili Kine od onih Hrvatske (ako u šali prihvatimo da Hrvatska uopće proizvodi nekakve pop-kulturalne proizvode osim kič-glazbe), Francuske ili Sjedinjenih Američkih Država, koji bi tradicionalno pripadali umjetničkim stilovima uz koje Hrvati odrastaju, dalekoistočni proizvodi koji postižu najveću popularnost na tržištu (trenutno zavodljiva superherojska manga i anime *One Piece* Eiichira Ode) po ritmu montaže, dinamici i patetičnim emocijama zapravo su slični zapadnim konkurentima.

Yumi Joung ritam je svojeg djela vjerojatno odredila kao dijametralnu suprotnost anime industriji (vrlo se slična stvar događa i na platnima zapadnih kinodvorana na kojima se svjetlosni zapisi projicirani na njih također izmjenjuju neurotičnom brzinom). No njezin film atmosferom i svjetonazorom puno je bliži tradiciji budističke kulture, negoli suvremenom masovnom ukusu. Upravo zato je nezahvalno govoriti o njegovoj priči. Poput samih ljubavnih igara koje prikazuje, film je to koji se osjeća i doživljava, ne prepričava.

Nedjelja 3 (*Sonntag 3*, Jochen Kuhn, 2013) nagrađena je nagradom Zlatni Zagreb, što bi u sportskoj terminologiji vjerojatno bila srebrna medalja Animafesta. Izvrsno je to zamišljena politička komedija koja postavlja pitanje: "Što biste učinili da se susretnete sa ženom koju ste upoznali na internetu i pokaže se da se radi o – njemačkoj kancelarki Angeli Merkel?" Naravno da slijedi niz urnebesnih razgovora i problema od izbjegavanja fotoreportera do pitanja sigurnosti i tjelesnih čuvara. Kuhn izvrsno barata humorističnim epizodama kojih je najviše na početku, ali prema kraju, kad pokušava psihološki produbiti likove i propušta u pripovijedanje vlastite političke stavove, film gubi ritam i humor.

Žiri je kao najuspješniji prvijenac na festivalu prepoznao atmosferični i depresivni

Ziegenort (Thomasz Popakul, 2013). Film je to koji još jednom gledatelje izlaže izlizanom klišeju u kojem se fizička različitost koristi kao simbol za otuđenje mladića koji osjeća da ga okolina odbacuje. Animacija i režija variraju između jako zanimljivih i snažnih rješenja s jedne, te sekvenci koje odaju manjak osnovne redateljsko-animatorske kompetencije s druge strane. Sve je to ukomponirano u tipični primjer pojave koju smo ranije opisali – računalne animacije koja svoje digitalno izvorište pokušava sakriti. Kombiniranje digitalnog crteža i trodimenzionalnih modela iscrtanih tako da nalikuju konturnom crtežu također nije dosljedno provedeno, pa poneki kadrovi gledatelja podsjećaju da upravo preskače iz jedne u drugu tehniku. Sve u svemu, korektan, ali nimalo impresivan film.

Od ostalih nagrađenih filmova vrijedi istaknuti studentski *Analni sok* (*Ketsujiru Juke*, Sawako Kabuki, 2013), u kojem autorica impresivnim audiovizualnim dosjetkama pokušava pobjeći od posljedica bolnog raskida s momkom. Ne možemo prosuditi u kojoj je mjeri uspjela u tome, ali djelo koje je iza svega ostalo ima snažan očuđujući efekt te originalan, razigran i šaren pogled na depresiju. Umjesto uobičajenih zagasitih plavkasto-sivih tonova u dugim, tihim kadrovima, na kakve smo navikli da prenose takve osjećaje, i koji vjerojatno na nekoj razini formiraju naše psihološke mehanizme za suočavanje s boli i gubitkom, Sawako Kabuki nudi ludilo žarkih boja koje evociraju pop-art i brze izmjene slika i motiva u kojima nitko nije pošteđen poruge, ni autorica, a pogotovo njezin bivši momak u čiji se pogled na ovo djelo radije ne bismo uživljavali.

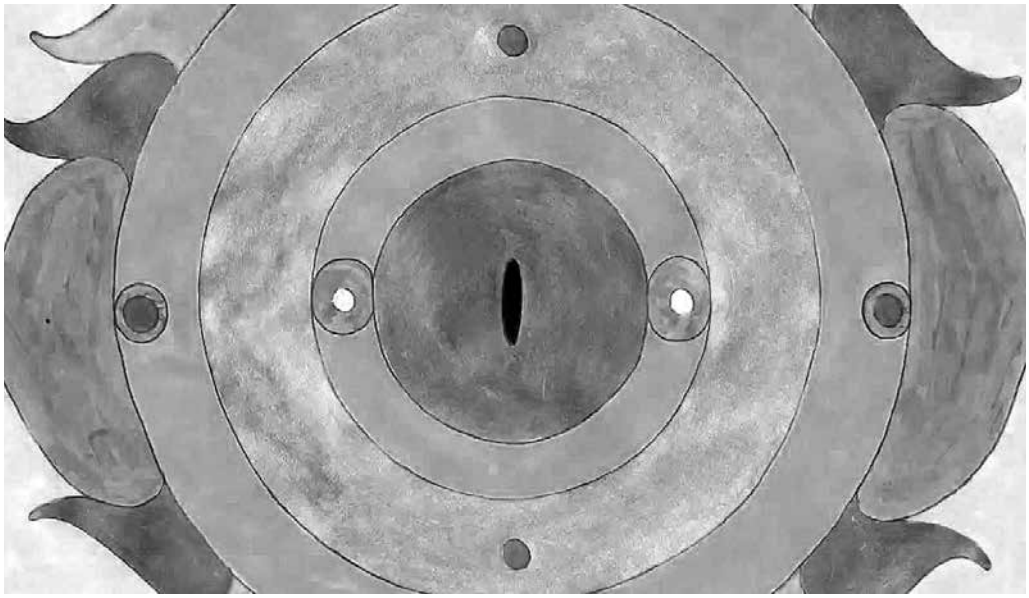
Pitanja muško-ženskih odnosa i seksa provlače se mnogim filmovima iz ovogodišnje konkurencije, ali u novom djelu slavnog poljskog animatora Piotra Dumałe *Nilski konji* (*Hipopotamy*, 2014) pristup je sasvim suprotan *Analnim sokovima*. Ozbiljni, plavkasto-sivi (*sic!*), realistični i detaljni kadrovi simboličkog svijeta u kojem muška požuda uzrokuje nasilje nad djecom i njihovim majkama vjerojatno nosi konzervativnu i piscu ovih redova sasvim stranu poruku o tome što je život, tko ga ima pravo oduzeti kome i tko je kojim motivima vođen. Ipak, film je to koji potpuno osvaja autorskom umješnošću i zadovoljava svakoga tko filmu ne pristupa isključivo s etičke pozicije već u obzir uzima i estetske vrijednosti.

Etičkih pitanja nema u izvrsnom filmu o ženskoj masturbaciji *Futon* (Yoriko Mizushiri, 2012). Film je to o sjećanjima, emocijama, strastima i opipima... svemu što ima veze s ljubavlju i seksom iz ženske perspektive, ali ponajviše o intimnim organima. Predivni crteži i glazba postigli su naizgled nemoguće: da se i muška publika na trenutak osjeti poput uzbuđene djevojke.

Zanimljivo je da žiri ove godine nije prepoznao nekoliko gotovo sigurnih budućih klasika koji su se našli u konkurenciji, filmove čiji autori imaju obiman i konzistentan opus u čijem će kontekstu i ova djela imati važno mjesto. Usuđujem se neke od njih već sad nazvati antologijskim djelima koja će se još puno puta naći na platnima raznih festivala, zasigurno i Animafesta, u raznim prigodnim programima i retrospektivama.

Prije svih valja istaknuti *Čudo* (*Wonder*, Mirai Mizue, 2014), još jedno zrelo djelo istinski nezavisnog umjetnika koje je sponzorirano grupnim financiranjem putem interneta (ljubitelji njegova djela darovali su novac u zamjenu za sitne nagrade poput crteža iz filma, DVD diska s filmom i slično). Zauzvrat, Mizue je na internetu objavljivao nacrtane okvire iz budućeg filma izrađujući svaki dan po sekundu materijala, 24 crteža. Tim je ritmom nastalo osmominutno djelo bez i jednog ponovljenog crteža, bez i jednog trika za skraćivanje posla.

Posebno zanimljivo kod Mizueva djela predanost je zavodljivo razigranim vizualima, ritmu i glazbi nekarakterističnima za apstraktne, eksperimentalne filmove kojima (usprkos ponekom rubno figurativnom crtežu) njegov



Čudo (Mirai Mizue, 2014)

opus nedvosmisleno pripada. Tek na ponovljeno gledanje iza vesele fasade počinje se uočavati sentimentalna, gotovo nostalgična nota, koja je možda jedva uočljiva, ali opravdava višestruko gledanje i produbljuje doživljaj. Druga zanimljivost (a nastavlja se na ranije promišljanje računalne animacije i stida koji neki autori, čini se, osjećaju kad je koriste) jest da Mizueovi filmovi izgledaju kao da su napravljeni na računalu, u potpunosti su vjerni estetici tehničkog crteža kakvi se danas gotovo isključivo izrađuju u vektorskim softverima, ali ih crta rukom na papiru. I po tome, ali i po mnogo čemu drugome, Mizue je originalna i relevantna pojava u kontekstu suvremene animacije.

Theodore Ushev također je predan eksperimentalnoj, nenarativnoj animaciji, ali njegovo je ovogodišnje djelo, *Gloria Victoria* (2013), puno ekstrovertiranije i ozbiljnije. Ushev se hvata u koštac s psihologijom i sociologijom ratovanja, propagandom, tradicijom i estetikom propagandne umjetnosti, socrealizma itd. Njegov intelektualizam, osjećaj za ritam, a mogli bismo biti malo zajedljivi pa upotrebiti i izraz *Weltschmerz*, pojačani su dugogodišnjom fascinacijom novim tehnologijama, pa je tako ovaj film pripremljen za stereoskopsko 3D prikazivanje, a sam je Ushev bio uključen u istraživanja i razvoj te tehnologije u sklopu National Film Board of Canada.

Među pamtljivije filmove festivala moglo bi se svrstati i *Konja* (*Horse*, Jie Shen, 2013). To je djelo koje uspješno imitira tradicionalne tehnike slikanja, iako je u potpunosti digitalno izrađeno, ali kojem to ne smeta, jer je postupak konzistentan, neprimjetan, a komponiranje kadrova u maniri razvoja glazbene teme ostavlja snažne slike i atmosferu u pamćenju gledatelja. Također, iz Kine je stigao dosad najzreliji film s ranijih nam Animafesta znanih Xua Ana i Xia Chena *Mahjong* (2013), film koji vrlo efektno pripovijeda jednostavnu priču o moralu i stanju u kineskom društvu zahvaćenom pohlepom, požudom i klasnim razlikama. Atmosfera magijskog realizma pojačana je tehnikom kolažne animacije na prosvijetljenom pultu koja nalikuje kazalištu sjena.

Sve u svemu, Animafest je još jednom ponudio raznolik i kvalitetan program, pa tako i u ovom kratkom pregledu, zbog ograničena prostora, nedostaje osvrt na mnogo izvrsnih filmova. Za dvije godine, kad će kratkometražni animirani filmovi opet uveseljavati Zagreb, nipošto ga ne propustite.

ANIMAFEST SCANNER 2014[1]

SAŽECI

POZVANO PREDAVANJE: MARCEL JEAN
Međunarodni festival animiranog filma u Annecyju
Filmska teorija i filmski festivali, neobičan par?
Koja je veza između urednika festivalskog programa i teoretičara animacije? Mogu li filmski festivali biti mjesto na kojem se izlaže mišljenje o filmu? Hrani li se filmska industrija trenutačnim festivalskim zbivanjima? Može li programski urednik biti ujedno i znanstvenik i analitičar? Može li programski urednik biti izvor koji razotkriva pokret, trend, školu? Može li programski urednik doprinijeti definiranju animacije, postavljanju njezinih granica, pisanju njezine povijesti? Imaju li filmski teoretičari svoje mjesto na filmskim festivalima?
Ovaj uvodni govor neće biti tek teoretsko predavanje, već će kao polazišnu točku imati moje osobno iskustvo filmskog kritičara, predavača koji postaje prvo redatelj a zatim producent, da bi naposljetku preuzeo funkciju umjetničkog direktora Međunarodnog festival animiranog filma u Annecyju. Razmatranja o filmskoj teoriji i filmskim festivalima iz perspektive karijerne putanje koju bi mnogi mogli smatrati čudnom!

MIKHAIL GUREVICH
Chicago
San o vječnosti, uspavanka ponovnog rođenja: bilješke o čitanju *Bajke nad bajkama* Jurija Norštejna
Opetovano proglašavana najboljim animiranim filmom svih vremena, *Bajka nad bajkama* ostaje tajnovito remek-djelo s nikad do kraja iščitanom unutarnjom porukom i više od trideset godina nakon svoga nastanka. Šarm i snaga filma neupitni su i neodoljivi, a ipak nam njegovo potpuno i konkretno razumijevanje na neki način izmiče. U ovom radu predstavit ću čitanje filma analizirajući njegovu poetsku strukturu i tumačeći njegov ne tako očit simbolizam. Jedan od ciljeva jest utemeljiti Norštejnovo vizualno prikazivanje i ideje u vremensko-prostornoj stvarnosti te sagledati redateljevu osobnu potragu u kontekstu socio-kulturološke dinamike kasnijeg sovjetskog razdoblja.
S jedne strane film možemo promatrati kao snolik svijet oblikovan bogatom mrežom sjećanja koji zavređuje objašnjenje, a s druge strane on jasno, premda na neodređen metaforički način, dokumentira sumnjivu prirodu oslabljena ideološkog carstva koje se donekle pokušava prilagoditi "normalnim" ljudskim uvjetima nauštrb većeg duhovnog pada – istovremeno pokazujući kako izići iz zamki povijesti koje je inteligencija iz 1970-ih gorljivo razotkrivala.

NOBUAKI DOI
Japan Društvo za promoviranje znanosti / Sveučilište Tokyo Zokei
Počinjući od ponovnog proživljavanja: povezivanje teorije Jurija Norštejna s tendencijama u suvremenoj animacijskoj produkciji
Za Jurija Norštejna koncept ponovnog proživljavanja veoma je važan za umjetnost. Prođemo li tuđa isku-

1 Donosimo sažetke s prvog znanstvenog skupa Animation Scanner održanog u sklopu festivala Animafest Zagreb 2014. Sva su izlaganja bila na engleskom jeziku. Organizacijski odbor skupa činili su: Franziska Bruckner (ASIFA-Austria), Nikica Gilić (Filozofski fakultet u Zagrebu), Holger Lang (Webster Vienna Private University), umjetnički direktor Animafesta Zagreb Daniel Šuljić te Hrvoje Turković (umirovljeni profesor ADU, Zagreb).
Organizatori skupa: Animafest Zagreb, ASIFA – Austria te tvrtka Hulahop.
Skup su podržali Grad Zagreb, Filozofski fakultet u Zagrebu, Austrijski kulturni forum te Talijanski kulturni institu u Zagrebu, AG – Animation of the Society for Media Studies (GfM), Odjel za kazalište, film i studij medija Sveučilišta u Beču te Webster Vienna Private University.

stva putem umjetničkog djela, možemo razviti suosjećanje. Norštejn tvrdi da je animacija umjetnost spajanja (na ruskom, *соединить*). Iako govori o tehničkim aspektima animacije (da bi nastao animirani film potrebno je spojiti sličice da bi se stvorio pokret, slike treba povezati s glazbom, itd), ova ideja stoji i kada se sagleda učinak animiranog filma na gledatelja. U svojoj knjizi *Snijeg na travi* Norštejn obrazlaže svoj jedinstven pogled na animaciju: s obzirom na razinu konvencionalnosti, animacija je sličnija književnosti i kazalištu, nego igranom filmu. Naglasak stavlja na sposobnost animiranog filma da u gledateljevu umu izazove nešto što nije na ekranu. Ono što je doslovno nacrtano unutar kadra postaje medij koji izaziva određene pojave izvan samoga filma. Referirajući se na teoriju umjetnosti Sergeja Ejzenštejna (posebice njegova razmišljanja o "slici"), ova prezentacija nastoji povezati Norštejnovu praksu i teoriju s određenim tendencijama suvremene animacije: *stick*-figure Dona Hertzfeldta, animirani dokumentarac koji se bavi svijetom autsajdera te radovi neovisnih/privatnih animacijskih studija.

CHI-SUI WANG

Nacionalno sveučilište umjetnosti Taipei

Opipljiva iluzija – prostorni aspekt prikazivanja animiranih filmova

Za razliku od prikazivanja animiranih filmova na ekranima koje izaziva fascinaciju gledatelja, *site-specific* animacija bavi se ne samo temeljnim vremenskim aspektom audio-vizualnog prikazivanja, već i prostornom perspektivom.

Vremenska dimenzija animiranog filma očituje se u primjeni određene vrste instalacije. Ontološki prostorni aspekt animacije stavlja se u kontekst te se pokretne slike infiltriraju u stvarnost. Iluzija animiranih slika tako ne samo da se pretvara iz iluzije života u opipljivu stvarnost, već se i gledateljsko iskustvo mijenja – pasivni čin gledanja pretvara se u interaktivni fizički i prostorni angažman.

Promatrajući i analizirajući svoje radove te radove tajvanskih umjetnika kao što su Wei-Cheng Tu, Pei-Shih Tu i Xu-Zhan Zhang, cilj ovoga rada jest razmotriti različite oblike animacije u posebnom kontekstu iz dvije perspektive: prikazati animirani film u *site-specific* kontekstu te prikazati ga kao dio suvremene instalacije kako bi se istražila veza između animirane iluzije života u virtualnom i stvarnom smislu.

DIRK DE BRUYN

Sveučilište Deakin, Melbourne

Izgradnja memorijskog traga: eksperimentalna animacija Neila Taylora

U ovome radu analizira se rad australskog eksperimentalnog animatora Neila Taylora (1945-) iz fenomenološke perspektive Njegovi radovi smješteni su između animacije, performansa i skulpture. Taylorove animirane črčkarije opetovano i nehotično zauzimaju površine knjiga za listanje (*flip-books*) ili notesa (*Short Lives* /1980-90/) kao i papirnih rola za kasu (*Roll Film* /1990/ i *Copy Copy* /1998/), a često su unaprijeđene ručno izrađenim "strojevima" kojima se omogućuje i oblikuje ova idiosinkrastička aktivnost. Taylorov rad počiva na uspješnom izrađivanju skulptura od žice, dvadesetogodišnjem iskustvu predavanja animacije na fakultetu te osam godina rada u australskom sustavu tehničkih škola (sustav koji više ne postoji, ali na koji su ove animacije ostavile estetski trag). Njegov rad općenito možemo smjestiti unutar avangardnog projekta "koji nastavlja istraživati fizička svojstva filma i prirodu perceptivnih transakcija između gledatelja i filma." (John Hanhardt, 1976: 44) Ovo je istraživanje iscrpnosti pokretnih slika i njihove sposobnosti zabilježbe tjelesnog pokreta.

ZABRINA MCINTYRE

Sveučilište Middlesex

Animacija u umjetničkom muzeju: povijest i izazovi

Animacija je suvremena umjetnost koja treba biti izložena i analizirana u kontekstu umjetničkog muzeja. Po samoj svojoj prirodi animacija muzeju nudi mnoge izazove vezane za izlaganje i očuvanje. Animacije može biti skulptura, slikarstvo ili video-umjetnost, može biti načinjena od različitih materijala, od pijeska do celuloida. I završni filmski uradak i produkcijski materijali mogu imati umjetničku vrijednost. Raznolikost materijala predstavlja izazov svakoj instituciji koja želi uvrstiti animaciju u svoj stalni postav. Upravo ta raznolikost koja animaciju čini zanimljivom izložbenom temom također predstavlja i prepreku budući da

je umjetničkim muzejima pitanje prostora i sredstava uvijek ključno. I dok će mnoge ugledne umjetničke institucije diljem svijeta izlagati animirane radove, malo će koja institucija dati prioritet animaciji u kontekstu svoga stalnoga postava. Uz malobrojne iznimke, kao što je Muzej moderne umjetnosti u New Yorku, ostaje na predanim muzejima pokretnih slika ili crtanih filmova da za svoj prioritet postave zbirke animiranih radova, ograničavajući pritom priliku animaciji da zauzme svoje mjesto u širem kontekstu suvremene umjetnosti. U svom predavanju govorit ću o povijesti animacije izložene u galerijama te o optimističnoj budućnosti koja očekuje muzeje animiranih filmova s naglaskom na primjere iz Sjedinjenih Država.

ANDRIANA RUŽIĆ
Milano
Postoji više od jednog načina za stvaranje animiranih filmova – John and Faith Hubley i njihove *Pustolovine jedne zvjezdice*
Filmovi Johna i Faith Hubley predstavljaju klasike američke neovisne produkcije. Znali su kako preobraziti slikarstvo i glazbu u animaciju. Supružnici Hubley istovremeno su "oslobodili" animirane filmove klasična Disneyeva obrasca koristeći raznolike slikarske tehnike koje se dotad nisu rabile u produkciji animiranih filmova.
Ova prezentacija opisuje suradnju između Zaklade Solomon R. Guggenheim i animatora Johna i Faith Hubley koja je započela 1956. godine. John Hubley dugo je radio za studije Disney i United Productions of America, no njegov je san bio animirati na način na koji je Pablo Picasso slikao tijekom svoje kubističke faze. James Johnson Sweeney, umjetnički kritičar i novi direktor Muzeja Guggenheim, predložio je supružnicima Hubley temu za film: stvari je moguće sagledati na više načina. Tako su nastale *Pustolovine jedne zvijezde* (1957). Taj je film prekršio većinu kanona klasične disneyjevske animacije: kako što se tiče tehnika, tako i stila (brojne aluzije na slikarstvo i grafičko prikazivanje toga doba) i glazbene pozadine. Film je jedan od rijetkih primjera uspješne suradnje između animatora i muzeja: živi primjer kako mali film može promijeniti smjer povijesti neovisne animacije.

MIDHAT AJANOVIĆ AJAN
Sveučilište West, Trollhättan
Glumac-lutkar u virtualnom okruženju
Ideja o pokretnom čovjekolikom predmetu rodila se u lutkarskom kazalištu, no svoj procvat doživjela je u animiranom filmu. Koristeći neživi predmet kao glumca, lutkarski animatori stvaraju svjetove koje prepoznajemo kao dublje i metaforične istine našega svijeta. Animatori imaju zadatak svojim umjetnim likovima podariti izričaj i emocije te ih na taj način oživjeti. Vjerojatno zato ni jedan drugi oblik stvaranja pokretnih slika ne zahtijeva više vremena, predanosti i strasti kao što to zahtijeva stop-animacija. Za razliku od redatelja igranih filmova, animator svoje najdublje osjećaje utkiva u materijal. Usmjeravajući modele, animator ostavlja tragove svoga života pa tako iz lutkarskih filmova izviru osjećaji i duhovna stanja kao neka vrsta fantastičnog prikaza snova duboko skrivenih u njihovu stvoritelju.
No što je s iluzijom "živih" objekata u suvremenoj 3D računalnoj animaciji? Možemo li trodimenzionalne figure nastale s pomoću neke programske aplikacije smatrati lutkarstvom? Tvrdim da digitalno lutkarstvo – iako suočeno s određenim problemima o kojima ću govoriti u svome izlaganju – možemo smatrati novim razdobljem u razvoju ove vrste izričaja čija se temeljna obilježja uvelike poklapaju s lutkarstvom u kinematografiji i kazalištu.

BARBARA LABORDE
Sveučilište La Sorbonne Nouvelle, Pariz
Animacija ludila jedne žene: *In Absentia,* braća Quay (2002)
Moj je rad dio estetskoga pristupa: odredit će kako upotreba stop-animacije i lutkarskog filma u filmu *In Absentia* braće Quay omogućava besprimjerne načine izražavanja mentalne patologije, odnosno opsesivne kompulzivnosti (usp. Susan Buchan "gledatelj animiranih filmova: promatranje *svijeta* braće Quay"). Ovaj medicinski pristup udružuje se s rodnim pristupom: način na koji je prikazana bolesna žena, pitanje dopuštaju li animacijske tehnike koje rabe braća Quay, a posebice upotreba "lutke", preispitivanje rodnih pravila. Čini se da u ovome filmu animirani subjekti propituju antropomorfizam ostavljajući otvorenom mogućnost

metaforičkog tumačenja. No otkako je objavljen slavni tekst Susan Sontag "Bolest kao metafora" i otkako je Mary Ann Doane objavila svoja razmišljanja o psihičkim bolestima žena u ženskim filmovima 1950-ih, čini se da se prikazivanje "ženskih" bolesti često oslanja na audio-vizualne metafore koje omogućuju prikazivanje bolesne nutrine. U ovom radu postavlja se pitanje je li animacija pomaknula granice nevidljivoga i neprikazivoga, posebice film braće Quay u kojemu se metafora koristi na drugačiji način da bi se opisala bolest jedne žene.

FATEMEH HOSSEINI-SHAKIB
Fakultet za kino i kazalište, Umjetničko sveučilište u Teheranu
Glinene lutke u igrano-dokumentarnom filmu: hibridni realizam u ranim kratkim animiranim filmovima studija Aardman
U ovom se radu na temelju autorove doktorske disertacije (2009) analizira složeni način na koji realizam funkcionira u reprezentativnoj izvedbi animiranih filmova studija Aardman. U središtu pozornosti je deset ranih, trodimenzionalnih filmova u kojima se rabe lutke i glina. Svi se oni baziraju na "stvarnim" snimkama, tajno snimljenim razgovorima običnih ljudi u svakodnevnim situacijama ili izravnim intervjuima. Ključni je argument da ovi filmovi, snimljeni tehnikom stop-animacije, sadrže hibridnu kompoziciju realističke strategije i pristupa s obzirom na adaptaciju realističke estetike i temu. Autor tvrdi da je njihov estetski izričaj vezan za neke oblike igrano-dokumentarnih filmova, poput promatranja i intervjua. U članku se navodi da je realizam u ovim filmovima složene naravi. Proučavaju se i prikazuju različiti vidovi realizma u spomenutim djelima, a naročito u tri filma koja se u ovoj studiji analiziraju.
Pažljivim proučavanjem filmova s obzirom na različite kategorije realizma dolazi se do "tipologije" realističkih modaliteta u tim djelima. Odnos između realističkih tema, realističke estetike i ponovne obrade i posudbe iz realističkih oblika prikazuje se u tri kategorije – kolažu, činjeničnom i fikcijskom tipu. U članku se opisuje i transformacija i promjena ravnoteže ukupnih realističkih modaliteta u danom korpusu, koja je postupna od poetičnog do parodijskog realizma, od ne-fikcije do fikcije i od preslikavanja igranog filma do preslikavanja dvodimenzionalnog animiranog filma.

PAUL WELLS
Animacijska akademija, Sveučilište Loughborough
"Mackinnon & Saunders: A Model Studio" – teorije prakse, prakse teorije, dokumentarac kao praktično istraživanje
Godine 2013, Akademija za animaciju pri Sveučilištu Loughborough producirala je *Mackinnon & Saunders: A Model Studio*, dokumentarac o tvrtki koja izrađuje lutke u *stop-motion* filmovima Tima Burtona, *Mrtva nevjesta (The Corpse Bride)* i *Moje najdraže čudovište (Frankenweenie)*, Wesa Andersona, *Fantastični gospodin Lisac (Fantastic Mr Fox)*, neovisnim kratkim filmovima Barryja Purvesa i omiljenom dječjem filmu *Bob Graditelj* (*Bob the Builder*).
U raspravi će se govoriti o dokumentarcu kao modelu praktičnog istraživanja (*practice-led research*), pri čemu se proces snimanja dokumentarca vidi kao akademsko sredstvo koje koristi arhivsku građu, prvenstveno intervjue, i kontekstualnu književnost kako bi se stvorio "tekst" formalno usporediv s poglavljem iz knjige ili novinskim člankom. Čini se da još postoji doza nepovjerljivosti kad je riječ o akademskoj valjanosti "praktičnog istraživanja", no ona je još uvijek poglavito vezana za prvenstvo pisane riječi kao garancije akademskog autoriteta. Stoga se o ovom dokumentarcu raspravlja kao o vizualnom tekstu koji svjedoči o teorijama prakse i praksama teorije.
"Teorije prakse" uključuju vještine poput režije, pisanja scenarija, montaže i arhiviranja, dok "prakse teorije" uključuju povijesnu kontekstualizaciju, pojmovne i tematske slojeve i tehničke metode. Isti se koriste u "proceduralnom" modelu dokumentarca koji ima za cilj otkriti temeljna znanja u izradi lutki, njihovoj izvedbi i dojmu koji ostavljaju. U ovoj se raspravi promiče daljnji razvoj animacijskih studija odnosno potiče na veći udio vizualnih i pisanih tekstova u njihovu kanonu.

GIANNALBERTO BENDAZZI

Tehnološko sveučilište Nanyang, Singapur

Povjesničareva priča o povijesti

Jednom davno bijaše jedan talijanski povjesničar animacije. Imao je šezdesetak godina, radio je sam, zdravlje ga nije služilo, a ni na bankovnom računu nije imao previše. No, jednog je dana počeo pisati povijest animacije, i to na engleskom. Svojim je djelom obuhvatio tristo godina i cijeli svijet. Bila je to sasvim nova povijest, temeljena na njegovim starim crtanim filmovima, ali ipak sasvim nova. Naravno da je to bio čin ludosti, no kako susjede nije gnjavio (samo je sjedio i tiho, danonoćno pisao), nitko ga nije poželio smjestiti u psihijatrijsku ustanovu.

Bog čuva lude i pijane – pijane kad prelaze autoput, djecu u džungli usred noći i povjesničare animacije. Trebalo mu je pet godina da napiše knjigu, ali napisao ju je. Kako? Koju je strukturu upotrijebio? Čime? Uz čiju pomoć? U ovom se izlaganju daju odgovori na sva ta pitanja, kao i opis načina na koji je knjiga nastala i kako su tekle pripreme za njezino objavljivanje.

ANNA IDA OROSZ

Sveučilište Eötvös Loránd, Budimpešta / Manda – Mađarski filmski arhiv

Izgubljena i ponovno nađena "aura stvarnosti": animacija pod kamerom u doba digitalne post-produkcije

U ovom se radu razmatra kako je "aura stvarnosti" animacijskih filmskih tehnika iz pred-digitalnog doba koje se temelje na materijalima i radu jednog čovjeka dospjela u doba digitalne post-produkcije. Tehnike animacije pod kamerom (*under-the-camera*) – poput onih koje se koriste u stop-animacijskim filmovima Williama Kentridgea koji crta ugljenom ili u Bluovim animiranim sekvencama crtanim na zidu – sadrže izravni autorski potpis animatora čime se stvara svojevrsna aura, autorova prisutnost obilježena posebnošću, prolaznošću i materijalnošću pro-filmskih slika koje ne prolaze kroz proces snimanja filma. Stavimo li te tehnike koje potpuno ovise o materijalu u proces digitalne post-produkcije, iščezava aura materijala, onoga što je stvarno. Analizirajući animacije u kredi jednog od najplodnijih mađarskih autora animacije Lászla Csákija nastale u proteklih 10 godina (*Dani koji su bili ispunjeni osjećajem straha,* 2003; *Ose, guske, drvo kruške,* 2005; *Zovem se Boffer Bings*, 2012; *Plavi pelikan*, 2014), u ovom se radu argumentira da se sa stvarnosnim efektima stvorenim u digitalnoj post-produkciji stvara nova vrst "stvarnosti" dokumentarnog filma povrh one pred-digitalne materijalnosti, čime se prizivaju novi kreativni pristupi redateljevu opusu.

MADI PILLER

Toronto Animated Image Society, Toronto

Suvremena istraživanja u animaciji

Središnja su tema mog izlaganja probrani projekti koji spajaju povijesno presudne slike, preispitivanje stare tehnologije i angažiranje galerijskog prostora u svrhu reinterpretacije optičke umjetničke forme, a sagledat ću ih kroz filmske isječke i slike instalacija.

Program *Eleven in Motion: Abstract Expressions in Animation* (*Jedanaest u pokretu: apstraktni izrazi u animaciji*) istraživao je dimenzionalnost oslikanog slikarskog platna u radu grupe suvremenih umjetnika iz Ontarija, Kanade, okupljene pod nazivom *Painters Eleven.*

Projekt *Hello Amiga* ponovno sagledava i kontekstualizira rane sustave računalne grafičke animacije. Projekt je kreiran za galerijsku izložbu i dokumentiranje na web stranici. Sada živi na webu, združujući se tako s inicijalnom koncepcijom komunikacije između računala i primitivnim digitalnim animiranim radovima koji su nastanjivali ovu domenu. *Imaginable Spaces, Op-Art: Re-Imaged* promišlja optičke varke i galerijski prostor koji će nastaniti. Projekt je to koji je ujedno koncipiran za galerijsko izlaganje. Istražujući prostorne dimenzija, ponudit će novi pogled na animirane radove. Razgovarat ćemo o tome kako ovi projekti medijima i vizualnim umjetnicima pružaju raznolike alate za izradu animacije, čime im otvaraju mogućnosti za istraživanje značenja pokreta i konvergencije s različitim estetikama. Razgovarat ćemo i o tome kako suvremene izložbe animacije utječu na percepciju animacije iz perspektive umjetnika i publike.

Marcel Jean

TOMISLAV MIKULIĆ
Sveučilište Monash, Melbourne

Može li se računalna animacija odvijati u stvarnom vremenu

Krajem šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog stoljeća, kada je računalna animacija bila u začecima, trebala je golema količina vremena za izradu svakog kadra. Stotine ili tisuće takvih kadrova snimale su se na filmsku vrpcu i prikazivale brzinom od 24 kadra u sekundi. Kako se računalna tehnologija razvijala, tako su se i proizvedene slike drastično mijenjale. Iz jednolinijskih vektorskih crteža razvile su se u fotografski stvarne računalno stvorene slike (CGI) koje danas ne možemo razlikovati od stvarno snimljenih kadrova.

Iznimno brza evolucija računalne tehnologije ne samo da je poboljšala kvalitetu slike, već je utjecala i na vrijeme potrebno za izradu slika. Pojavom računalnih igrica rodila se nova kategorija računalne animacije, s novim strojevima s iznimnim mogućnostima obrade koje su se povećavale iz generacije u generaciju. Igre su postajale sve složenije i izrasle su u sofisticiranu umjetničku formu utemeljenu na interaktivnoj animaciji. Danas kada interakciju ostvarujemo putem iPhonea, iPada i drugih dodirnih zaslona, imamo dojam da se animacija koja glatko teče na ekranu odvija u stvarnom vremenu. No ona se zapravo ne odvija u stvarnom vremenu, već je to istinska animacija koja se jednostavno stvara iznimno brzo.

ANIMAFEST SCANNER 2014[1]

SUMMARIES

KEYNOTE SPEAKER: MARCEL JEAN
Annecy International Animation Film Festival
Film theory and film festivals, an odd couple?
What is the connection between a festival programmer and an animation theorist? Can a film festival be the place to express an idea about film? Does film theory nourish itself with the current affairs of festivals? Can a programmer be a researcher and an analyst? Can a programmer be the source that uncovers a movement, a trend, a school? Can a programmer contribute to defining animation, drawing its boundaries, writing its History? Do film theorists have a place in film festivals?
More than just a theoretical declaration, this keynote speech will take as starting point my personal experience as a film critic, an academic turned director then producer, before becoming artistic director for the International Animation Film Festival in Annecy. A reflection on film theory and film festivals fed by a career path that many would consider odd!

MIKHAIL GUREVICH
Chicago
Dream of eternity, lullaby of re-birth: notes on re-reading Yuri Norstein's *Tale of Tales*
Tale of Tales, thirty plus years after its creation, having been repeatedly recognized as the greatest animated film of all time, remains an enigmatic masterpiece, its inner message not fully deciphered. The film's charm and power are indisputable and irresistible; and yet, complete and concrete understanding escapes us somehow. In this paper I'll present a reading of the film through both analyzing its poetic structure and interpreting its not so obvious symbolism. One of the goals will be to ground Norstein's imagery and ideas in the reality of place and time, and to look at the director's personal quest within the context of socio-cultural dynamics of late Soviet era.
On one hand the film can viewed as a dream-screen shaped by rich wed of reminiscences worthy of clarifying; on the other, it clearly, albeit in an oblique metaphoric way, documents the dubious nature of the emasculate ideological empire which tries to adjust somewhat to "normal" human conditions at the price of gradual decline in moral disrepair – and at the same time shows the way out of toils of historicity that 1970s intelligentsia had been arduously discovering.

1 Here are the summaries of Animation Scanner, the first such conference held during the Animafest Zagreb festival in 2014. All the presentations were in English. Members of the organizing committee were: Franziska Bruckner (ASIFA-Austria), Nikica Gilić (Faculty of Humanities and Social Sciences, Zagreb), Holger Lang (Webster Vienna Private University), Animafest Zagreb's art director Daniel Šuljić and Hrvoje Turković (prof. emeritus at the Academy of Dramatic Arts, Zagreb). The organizers of the conference were: Animafest Zagreb, ASIFA-Austria and the Hulahop company.
The conference was supported by the City of Zagreb, the Faculty of Humanities and Social Sciences in Zagreb, the Austrian Cultural Forum and the Italian institute in Zagreb, AG – Animation of the Society for Media Studies (GfM), the Department of Theatre, Film and Media Studies at the University of Vienna, and the Webster Vienna Private University.

NOBUAKI DOI

Japan Society for the promotion of science / Tokyo Zokei university

Starting from re-experience: connecting the theory of Yuri Norstein with some tendencies in contemporary animation production

For Yuri Norstein, the concept of Re-experience is very important as a function of art. By undergoing other people's experience via the work of art one can sympathize with them. Norstein claims that animation is the art of connecting (in Russian, соединить). Although he is talking about the technical aspect of animation (to make animation film you need to connect frames to make a movement, to connect images with music….), this view is still valid when thinking about the effect of animation towards the viewer. In his book *Snow on the Grass* Norstein displays his own unique view toward animation: considering the level of conventionality, animation is akin to literature and theatre rather than live-action film. He put an emphasis on the ability of animation that provokes in a viewer's mind something that is not on screen. It becomes possible when what is literally drawn inside the frame works as a medium for provoking what exists outside. Referring to Sergei Eisenstein's theory of art (especially his thought on "image"), this presentation tries to connect Norstein's practice and theory with some tendency of contemporary animation: stick figures of Don Hertzfeldt's animation, animated documentary that deals with the world of outsider, and the works of independent/private animation.

CHI-SUI WANG

Taipei National university of the arts

Tangible illusion – the performance of animation in the spacial aspect

In contrary to animation screening where and which has been creating the cinematic and immersive fascination to the spectators, the site-specific animation has explored not only its fundamental temporal aspect of audio-visual display, but also in the special perspectives.

In terms of creating a temporal dimension to a work of animation by applying the form of installation, involves the plural quality of contextualising animation's ontological spatial aspect and incepting the moving imagery to a reality. The illusion of animated imagery in this occasion then, not only converses itself from as illusion of life to a being-tangible reality, but also altered the experiences in spectatorship from a still act of watching to an interactive physical and special engagement in reality.

In this research paper, by observing and analysing the works from Taiwanese artists such as Wei-Cheng Tu, Pei-Shih Tu, Xu-Zhan Zhang and me myself, I would like to explore the forms of animation in the special context from two different perspectives: one is to display the animation work in a site-specific context, and another is inserting an animation to be part of contemporary installation display, in order to address the relationship between the animated illusion of life in terms of its both virtual and real means.

DIRK DE BRUYN

Deakin University, Melbourne

Sculpting the memoric trace: Neil Taylor's experimental animation

This paper explores from a phenomenological perspective the work of Australian Experimental Animator Neil Taylor (1945-), works situated between animation, performance and sculpture. Taylor's animated scribbling repetitively and automatically inscribe the surfaces of flipbooks or note pads (*Short Lives* /1980-90/) and cash register rolls (*Roll Film* /1990/ and *Copy Copy* /1998/) often enhanced by hand-made "machines" designed to facilitate and shape this idiosyncratic activity. Taylor's work is informed by his successful wire-based sculptural practice and his 20 years' experience of teaching animation to tertiary students and 8 years previously in the Australian Technical School system (a system that has since been dismantled but for which these animations remain as an aesthetic trace). His work can be generally situated inside an avant-garde project "that continues to explore the physical properties of film and the nature of perceptual transactions which take place between viewer and film." (John Hanhardt, 1976: 44) This is performative research into the minutiae of the moving image and its ability to register body gesture.

ZABRINA MCINTYRE
Middlesex university

Animation in the Art Museum: the history and challenges

Animation is a contemporary art which needs to be exhibited and analysed within the context of the art museum. Through its very nature, animation presents many exhibition and preservation challenges to a museum. Animation can be sculpture, painting and video art, made out of materials ranging from sand to celluloid. It is both the final film and the production materials which must be considered as showing artistic merit. This diversity of materials places a strain upon any institution wishing to accession animation into their permanent collection. The same diversity which makes it an exciting exhibition topic, also presents barriers to exhibition where issues of space and resources are always a consideration for art museums. While many respected art institutions worldwide will exhibit animation, very few institutions are interested in giving priority to animation within their permanent collection. With rare exceptions, such as the Museum of Modern Art in New York, it is left to the dedicated moving image or cartoon museum to prioritize the collection of animation art, thus limiting animation's opportunities to be placed within the wider context of contemporary art. This talk will address the gallery exhibition history of animation and the optimistic future for animation museums, with an emphasis on examples from the United States.

ANDRIANA RUŽIĆ
Milano

There is more than one way to do animation – John and Faith Hubley and their *Adventures of an Asterisk*

John and Faith Hubley's films represent the classics of American independent production. They knew how to transform the art of painting and the art of music into animation medium. At the same time the Hubleys "liberated" animated film from the classical patinated Disney pattern by using various painting techniques that had never been used before in animated film production.

This presentation will delineate collaboration between the Solomon R. Guggenheim Foundation and the animators John and Faith Hubley that took place in 1956. John Hubley has had a long experience working at Disney and UPA, but his dream was to animate like Pablo Picasso used to paint in his cubistic phase. James Johnson Sweeney, an art critic and the new director of the Guggenheim Museum, proposed to the Hubleys a theme for the film: there's more than one way to look at things. This is how *The Adventures of an Asterisk* (1957) was born. This little film violated most of the canonical rules of the classic Disney animation: both in technique, in style (numerous references to the modern painting and graphics of the epoch) and in soundtrack. The film is one of the rare examples of a successful collaboration between an animator and a museum institution: the living proof of how a small film can change the course of independent animation history.

MIDHAT AJANOVIĆ AJAN
University West, Trollhättan

The puppet-actor in virtual environment

The idea about a movable, humanlike object emerged in puppet theatre but blossomed in animated film. By using an inanimate object as an actor, puppet animators create worlds we recognize as a deeper, metaphorical truth of own world. Animators are tasked with creating expressions and emotions for their artificial figures, thus turning them into characters. That is why probably no other form of creating moving pictures is lavished with as much time, care and passion as stop-motion. In difference to live-action directors the animation director directs his or her own deepest feelings through the material. By touching the models the animator leaves traces of his life on them so the feelings and spiritual state emanate from puppet-films as some sort of fantastic reportage about the dreams hidden deep in their creators. But what happened with the illusion of „living" object in the modern 3D computer animation? Can we consider the three-dimensional figures created with the help of some software application as puppetry? I argue that digital puppetry – though facing some problems I will deal with in my exposition – could be seen as a new stage in the development of this form of expression whose basic characteristics largely coincide with cinema puppetry and theatrical puppetry.

BARBARA LABORDE
La Sorbonne nouvelle university, Paris

Animation of a woman's madness: *In Absentia*, Quay brothers (2002)

My paper is part of an aesthetic approach: it will determine how the use of stop motion animation and puppet film by the Quay brother in the film *In absentia* allow unprecedented mode of expression of mental pathology that is the compulsive obsession (cf Susan Buchan "the animated spectator: watching the Quay Brothers' 'world'"). This medical approach joins a Gender approach: how a sick woman is represented, are animation techniques used by the Quay, and particularly the use of "puppet", allowing to re-examine gender norms? It seems that in this film, animated subjects alongside the body of obsessively filmed actress challenge anthropomorphism therefore lead an inquiry into the standards body while leaving open the possibility of a metaphorical interpretation. But since Susan Sontag and his famous text "Cancer as metaphor" from Mary Ann Doane and her reflection on the psychic diseases of women in women's films of the 50s, it seems that the representation of "female" diseases often relies on audio-visual metaphors that allow the staging of a disturbing and gendered interiority. My paper will therefore try to ask whether the animation – used to push the limits of the invisible and in-presentable, and specifically its use by the Quay brothers in a film that dis-figure – offers a different use of metaphor to tell a woman's disease , and if it asks or reconfigure gendered norms.

FATEMEH HOSSEINI-SHAKIB
Faculty of cinema and theatre, Tehran Art University

Clay puppets 'performing' live-action documentary: the hybrid nature of realism in the Aardman studio's early animated shorts

Based on the author's PhD dissertation thesis (2009) this paper investigates the complex operation of realism in the representational make-up of animated films of the Aardman studio. It focuses on ten early films made in a three-dimensional clay/puppet medium. All the films are based on "real" soundtracks, gathered via secretly recorded conversations of ordinary people in everyday situations or by direct interview. The key argument is that these stop-motion films show a hybrid composition of realist strategies and approaches, in terms of their adaptation of realist aesthetics as well as their subject matter. It is argued that their aesthetic make-up is associated with, or copied, from certain modes of live-action documentary film such as observational style and interviews. The paper contends that realism in these films is of a complex nature. It studies and illustrates different aspects of realism in the corpus, with particular emphasis on three films chosen for specific case study.
A close study of the films in terms of different categories of realism results eventually in a "typology" of realist modalities operating in the corpus. A relationship between realist themes, realistic aesthetics and the re-making of and borrowing from realist forms will be shown in three categories, identified as Collage, Factual and Fictional types. The paper also illustrates a trajectory of transformation and the changing balance of overall realist modalities in the corpus, which moves gradually from poetic to parodic realism, from non-fiction to fiction and from copying live-action to copying 2D animated cartoon.

PAUL WELLS
Animation academy, Loughborough University

"Mackinnon & Saunders: A Model Studio" – theories of practice, practices of theory, documentary as practice-led research

In 2013, the Animation Academy, Loughborough University produced Mackinnon & Saunders: A Model Studio, a documentary about the company responsible for making the puppets in Tim Burton's stop-motion features, *The Corpse Bride* and *Frankenweenie*, Wes Anderson's *Fantastic Mr Fox*, Barry Purves' independent shorts, and children's favourite, *Bob the Builder*.
This discussion will address the documentary as a model of practice-led research, viewing the documentary making process as an academic vehicle that uses archive sources, primary interviews, and contextual literature to create a "text" that might formally parallel a book chapter or a journal article. Some anxiety still seems to circulate about the scholarly validity of "practice-led research", but this is still fundamentally related to the primacy of the written word as the guarantor of academic authority. Thus, this documentary will be discussed as a visual text

that evidences theories of practice and practices of theory.

"Theories of practice" include direction, screenwriting, editorial, and archival skill-sets, and "Practices of theory" include historical contextualization, conceptual and thematic layering, and technical methods. These are ultimately used in a "procedural" model of documentary that seeks to reveal core knowledge in puppet construction, performance, and affect. The discussion seeks to further develop Animation Studies by encouraging the enhancing of its canon with more visual as well as written texts.

GIANNALBERTO BENDAZZI
Nanyang Technological university, Singapore

A historian's history's story

Once upon a time there was an Italian animation historian. He was in his mid-sixties, worked alone, his health was not very good, his bank account was not very fat. Yet, one day he started writing, in English, a history of animation that would cover three centuries and the whole globe. A brand new one; based on his old Cartoons, but a brand new one. Of course it was a case of insanity, but since he didn't disturb his neighbours (he just sat and wrote quietly night and day), nobody asked him to be put in a psychiatric hospital.

There is a God that protects drunk people crossing the highway, children in the jungle at night, and animation historians. The book took five years to be completed, but completed it was. How? With what structure? By what means? With whose help? The presentation answered all these questions, discussing the make-up of the book and its path to publication.

ANNA IDA OROSZ
Eötvös Loránd university, Budapest / Manda – Hungarian film archive

"Aura of realness" lost and regained: under-the-camera animation in the age of digital post-production

The paper discusses how the "aura of realness" of the material-based, one-person animation film techniques of the pre-digital age make its way into the age of digital post-productions. Under-the-camera techniques—such as the stop motion charcoal films of William Kentridge or the wall-painted animation sequences of Blu—bear the direct auteristic touch of the animator, hence create a certain auratic presence by the singularity, emphemerality and materiality of the pro-filmic images, which do not survive the film making process. Putting these utterly material-based techniques in a digital post-production process, the aura of the material, of the "real thing" seems to disappear. Based on one of the most prolific Hungarian animation artist's, László Csáki's chalk animations created in the past 10 years (*Days that Were Filled with Sense by Fear,* 2003; *Wasps, Geese, Pear-tree,* 2005; *My Name is Boffer Bings*, 2012; *Blue Pelican*, 2014), the paper argues that with the reality effects created in digital post-production, a new kind of "realness" of the documentary film adds upon the pre-digital materiality, thus inviting new creative approaches to the director's oeuvre.

MADI PILLER
Toronto Animated image society, Toronto

Contemporary explorations in animation / suvremena istraživanja u animaciji

Curated projects which conjugate seminal paintings, the revisiting of old technology and the engaging of gallery space in re-interpreting optical art form will be the central topic of my presentation, as seen through excepts of fi lms and images of installations.

Eleven in Motion: Abstract Expressions in Animation program explored the dimensionality of the painted canvas drawing on the work of contemporary artists group, Painters Eleven, from Ontario, Canada.

Hello Amiga project re-captures and re-contextualizes early computer graphics animation systems. The project was created for gallery exhibition and website documentation. The project lives now on the web, pairing in this way with the initial conception of computer to computer communication and the primitive digital animated works which populated this realm. Imaginable Spaces, Op-Art: Re-Imaged, rethinks the optical trickery and the gallery space were it will be inserted. This is also a project conceived for gallery presentation. It will give a new perspective on animated work, exploring spatial dimensions. We will discuss how these commissioned projects have giv-

en a diversity of animated tools to media and visual artists permitting them to explore the meanings of movement and to explore convergences with diverse aesthetics. We also will discuss how contemporary animation exhibitions affect the perception of animation *vis à vis* the artists and the public.

TOMISLAV MIKULIĆ
Monash university, Melbourne

Can computer animation run in real time? / Može li se kompjutorska animacija odvijati u stvarnom vremenu

In the late 1960s and 1970s when computer animation was in its infancy it used to take an enormous amount of time to build each frame. Hundreds or thousands of such frames were shot on fi lm and projected at standard 24 frames per second. As computers evolved, the generated images changed drastically. They changed from single line vector drawings into photo realistic CGI which we cannot distinguish from the real footage in movies today.

The exceptionally fast evolution of computer technology has not only improved image quality, but also the time needed to generate images. With the introduction of computer games, a new category of computer animation was born, with new machines loaded with extreme processing power that increased with each generation. The games grew in complexity and evolved into a sophisticated art form based on interactive animation. When we interact with iPhones, iPads and other touch-screens today, we feel like the smooth animation on the screen runs in real time. However, it does not actually run in real time, rather it is true animation that is simply generated extremely fast.

UDK: 791.65.079(497.5 PULA)"2014"(049.3)

Maja Gregorović

Povratak ratu uz ponešto eskapizma

Uz 61. festival igranoga filma u Puli, 12—26. srpnja 2014.

Za razliku od prošlogodišnjeg festivala, koji je iznenadio raznolikošću žanrova, tema i pristupa, aktualni je nacionalni program dugometražnog filma bio homogeniji, ustrajan u pesimizmu, beznađu i nemogućnosti prevladavanja trauma starijeg i novijeg datuma. Ponekad se u mraku kina ili Arene začuo prigušen smijeh kao reakcija na dosjetke ili komentare likova u filmovima koji su kilometrima daleko od komedije. Činilo se da publika nasilno želi pronaći humor u gorčini, a malo je u ogledalu stvarnosti bilo nadobudnih odraza.

Dvadeset je godina prošlo od rata i očito je došlo vrijeme da mu se redatelji vrate i zahvaljujući vremenskom odmaku objektivnije ga sagledaju sa svim njegovim posljedicama. Jednu čine ekstremne situacije nasilja, a drugu male psihološke priče o površnim i zategnutim međuljudskim odnosima. Obje su dimenzije važne koordinate, ali ne i jedine, na kojima ćemo temeljiti ovaj osvrt. Na koncu, od sveg zla spašava nas sanjarenje o pravdi i nevinosti koju simboliziraju djeca, a sve je u redu ako se tom sanjarenju predamo isključivo kao filmskoj poslastici. U stvarnosti vjera ubija, prostodušno djetinjstvo je mit, dok se sanjaru u najboljem slučaju podiže spomenik nakon smrti.

Žrtve sistema

Ovogodišnja filmska ostvarenja u svojoj sveukupnosti otvaraju pitanje: kada i kome je bilo najgore? Svako je vrijeme imalo svoju mračnu stranu – bilo da se radi "neprežaljenom" socijalizmu, (po)ratnom ili pak tranzicijskom razdoblju. Mrak je progutao brojne žrtve, ali dok je neke zadesila brzopotezna smrt, kao jedna u nizu na pokretnoj traci, drugima je sudbina bila zamrznuta i zapečaćena nekim trenutkom grijeha ili slučajnosti... Sve ove zamjedbe zvuče neodređeno i nejasno dok se ne zaustavimo na konkretnim primjerima iz filmova.

Cjelovečernji dokumentarni film (manjinska koprodukcija) *Baršunasti teroristi* (*Zamatoví teroristi*, Ivan Ostrochovsky, Pavol Pekarčik, Peter Kerekeš, 2013) upoznaje nas s buntovnicima iz razdoblja čehoslovačkoga socijalizma. Jedan od glavnih junaka, Vladimir Hučik, minirao je oglasnike Komunističke partije Čehoslovačke smatrajući to herojskim činom pobune. Tadašnja diktatura nije dopuštala različitost političkih mišljenja, no kad se radilo o mladim ljudima, njihovo razočaranje sistemom nije bilo nužno dublje utemeljeno. Frustrirala ih je već činjenica da ne mogu odjenuti majicu s natpisom Led Zeppelin i pustiti kosu da raste, a pritom proći nezapaženo. Svako odudaranje od konvencionalnog izgleda uz upotrebu pokoje pogrešne riječi moglo je dovesti do premlaćivanja i zatvora. Svjestan opasnosti, Vladimir danas podučava pripadnicu mlade generacije kako se obraniti od napadača, jer je za takvo što potrebna umna i fizička snaga te motivacija koju djevojka itekako ima, budući da tvrdi da ovo vrijeme liberalizma nije ništa tolerantnije prema alternativcima.

Sadržaj filma ne zalazi u šire probleme realnoga socijalizma, već na duhovit način prikazuje trivijalnost akcija kojima se nezadovoljnici pokušavaju obrušiti na sistem postaju-

Baršunasti teroristi (P. Kerekes, P. Pekavčík, I. Ostrochovský, 2013)

ći time još veće žrtve, jer uzaludno završavaju u zatvoru čime njihov život na neko vrijeme biva zaključan. Redateljski komentari su suvišni, tako da prevladavaju objektivni kadrovi tipični za dokumentarne filmove, dok su likovi pretežno u središtu kompozicije kadra. Teži se simetriji unutar okvira slike i odsutnosti bilo kakve stilizacije – time se stavlja naglasak na živost same priče i njezinih junaka.

U svakom je sistemu bilo izdajnika, otpadnika ili mladeži kojoj je pobuna prirodna reakcija čak i na najsitnija odstupanja od ideala. Ako se sjetimo Bulgakova i njegove pripovijesti *Pseće srce* jasno je da sovjetski socijalizam nije usrećio intelektualce poput glavnog lika, liječnika Preobraženskog, kojega su članovi kućnog vijeća smatrali bahatim, jer posjeduje čitav stan, dok neki građani nemaju čak ni sobu na raspolaganju. Njegova bi dužnost imala biti udijeliti dio svog stambenog prostora onima koji su u lošijem položaju, no Preobraženski ne vidi u jednakosti pravdu, jer intelektualci zbog svog znanja, ugleda i truda utrošenog na osobno usavršavanje zaslužuju bolji tretman.

Eksplicitan akcijski ratni film *Broj 55* (Kristijan Milić, 2014) posvećen je žrtvama koje su stradale u selu Kusonje, članovima prve satnije 105. brigade Hrvatske vojske. Konkretna posveta određenim vojnicima daje filmu emotivnu težinu, dok samih emocija likova unutar fabule promišljeno manjka. Razlog tome je izvanrednost ratne situacije; u žaru neprestane borbe nema vremena za mentalnu obradu podražaja: za strah od stradanja, žaljenje nad poginulim braniteljima ili brigu za ranjene muškarce koja bi usporila proces napredovanja. Vojnici postaju automati, strojevi za ubijanje, motrenje, stražarenje, špijuniranje i skrivanje, jer kad bi zadržali svoju uobičajenu ljudskost, vrisnuli bi od plača u prvoj sekundi opasnosti i raspao bi se koncept borbe. No reakcije na proživljeni rat dolaze poslije, što dokazuje glavni lik drame *Kosac* (Zvonimir Jurić, 2014). Žrtve nisu, dakle, samo hrpa ljudskog mesa na kolicima što se trpa u zajedničku grobnicu. Preživjeli vojnici nose svoj teret, spomenute smrti suučesnika u borbi naknadno se obrađuju u snovima i halucinacijama što rezultira dobro poznatim PTSP-om. U *Koscu* je moguće naslutiti da je Ivo (Ivo Gregurević) silovao ženu neposredno poslije rata u kojem je sudjelovao i da je takav čin bio posljedica stresa, koji mu je pomutio um, i nedostatka ljubavnog života zbog fokusiranja na više, domoljubne ciljeve. Ipak, ne može

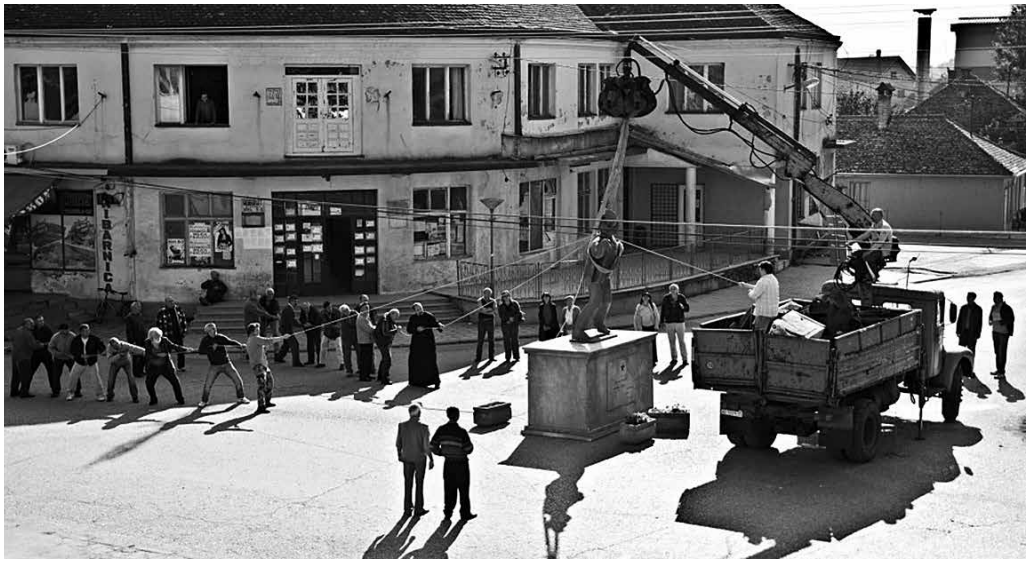
se ništa sa sigurnošću reći o Ivinu karakteru i okolnostima silovanja. Scenarij je sugestivan i nedorečen, važna je atmosfera noći i usporenog vremena. Već prvi dugi kadar košenja trave u mrklom mraku priprema na film u kojem će laganim tempom grebanje po površini nekih tajni zarobiti pažnju gledatelja. Tko su žrtve? Silovana žena ili Ivo čiji je svaki postupak iz perspektive sumještana potencijalan začetak za novo kriminalno djelo?

Ivo, naime, odluči pomoći Mirjani (Mirjana Karanović), ženi koja je ostala bez goriva i traktorom je vozi do benzinske stanice. Tijekom vožnje kamera se naizmjenično fokusira na njegovo, a potom na njezino lice u krupnim i bližim planovima. Vrhunski glumci te trenutke čine značajnima. U Ivinoj se mimici izmjenjuju nijanse ogorčenosti, umora, razočaranja, ali i nade da bi mu Mirjana mogla pristupiti bez predrasuda i groze. Ona je povremeno sumnjičava i preplašena, djelomično i zbog šutnje koju ne može razbiti, ali odlučuje dati priliku Ivi da pokaže tko jest, neovisno o njegovoj prošlosti na koju je upozorava zaposlenik na stanici gdje kupuje potrepštine.

Nešto jasnije profilirane sudbine one su civilnih žrtava poratne zbilje, ljudi koji su ostali bez svojih kuća u Bosni, tako da su bili primorani privremeno se nastaniti na područjima gdje su prije živjeli Srbi. Taj je kontekst predstavljen u filmu *Most na kraju svijeta* (Branko Ištvančić, 2014). Dekadentna sredina, vlažni borovi u brdovitom kraju, čađave kuće uništenih fasada, gostionice u kojima se okupljaju besperspektivni pijanci, sve je što se nudi izbjeglicama. Dekadenciju podcrtava melankolična filmska glazba koju potpisuje Dalibor Grubačević, a bez koje bi ovaj film mnogo izgubio na poetičnosti. Poetičnost je u nekim filmskim ostvarenjima nužno vezana za odsutnost čvrste fabule – i, doista, početak ovoga filma obilježavaju fragmenti lamentacija ljudi koji su izgubili svoje sinove u ratu. Sjede za stolom zamišljenih izraza lica, paleći cigarete i ispijajući alkoholna pića. No tada slijedi preobrazba u detektivsku priču, na koncu ipak vezanu za sam kontekst: starac koji je nestao iz sela jedna je od žrtava konteksta, čovjek koji se ne želi odreći mjesta napuštenog za vrijeme rata, netko tko ne trpi nedostatak identiteta u posuđenom kraju.

Stigosmo i do drame *Happy Endings* (Darko Šuvak, 2014) koja donosi aktualnu priču, neovisnu o ratu. Vrijeme je ulaska države u kapitalistički sistem, život je brz i skup, zahtijeva karakterne prilagodbe, koje su često moralno upitne, ali nužne za preživljavanje. Brz tempo života potencira bočno i vertikalno kretanje kamere kojim se prati hod likova ili stavlja naglasak na neki dio tijela, npr. leđa klijenata tijekom procesa ugodne masaže. Ponekad je usmjerenje i na predmetu – torbi u kojoj se nalazi ukradeni novac, potom na novcu samom, pa na nekom trećem elementu, tako da se pažnja gledatelja stalno užurbano preusmjerava. Ankica (Areta Ćurković) i Ljiljana (Daria Lorenci Flatz) se, poput našeg oka koje trči po ekranu, užurbano kreću ulicama, u salonu za masažu hitro i odgovorno obavljaju svoj posao, nema vremena ni za razgovor u kojem si ne bi međusobno upadale u riječ – potonji realistični element najviše dolazi do izražaja na početku filma (npr. u sceni iz Hrvatskog zavoda za zapošljavanje, gdje se riječi savjetnika jedva razabiru jer obojica govore u isti glas).

Uglavnom, junakinje filma nailaze tek na brojne opomene i upozorenja umjesto na pomoć, zapadaju u dugove, koje bi možda i mogle otplatiti da su mlađe, zgodnije i mršavije te da samom svojom pojavom uzbude klijente kojima bi u svom salonu za masažu tada mogle ponuditi seksualne usluge. Jer seksualnost se može koristiti i kao oružje prilagodbe, uspjeha i moći. Neka prošlogodišnja ostvarenja, primjerice film *Svećenikova djeca*, tematizirala su drugi vid seksualnosti – zabrinutost zbog neproduktivnih nagona s ciljem užitka umjesto razmnožavanja, što je rezultiralo izumiranjem stanovništva. U Burgessovu romanu *Požudno sjeme* situacija je obrnuta, ljude se zbog prenapučenosti Zemlje navodi na homoseksualnost.



Spomenik Majklu Džeksonu (D. Lungulov, 2014)

Takva je orijentacija poželjna, utječe na društveni ugled i poslovna postignuća – glavni lik Tristram ne uspijeva postati pročelnik Odsjeka za humanističke znanosti zbog svoje inferiorne sklonosti održavanja klasične obiteljske zajednice. U liberalnom društvu kakvo je predstavljeno na prvim stranicama romana još se nikom ne zabranjuje neprikladno seksualno ponašanje, već se ljude samo moli i suptilno navodi da budu razumni i sami odaberu svoj put znajući posljedice. Drama *Happy Endings* prikazuje slično liberalno društvo u kojem postoje mjerila ponašanja koja nisu propisana, nego je svakom pojedincu prepušteno birati hoće li ih slijediti ili ne. Prevrtljivost i snalažljivost u sivim zonama zakonskih ograničenja osobu čine vrijednom pohvale. U takvoj situaciji ona se može odlučiti između rubna i poštena djelovanja, jer je svjesna gdje treba stati i zna da je zalaženje u područje vidljivog, definiranog kriminala kažnjivo rješenje. Ljiljana i Ankica mogu slobodno birati hoće li voditi običan salon za masažu i do kraja se utopiti u dugovima, uključiti erotske komponente u svoju djelatnost i tako više zaraditi ili, pak, pribaviti novac iz nekih drugih izvora – npr. pljačkom banke. Takva sloboda koja podrazumijeva postojanje nekog optimalnog rješenja gdje posljedice odluke ovise o njezinoj društvenoj prihvatljivosti, nije ništa bolja od diktature. U novom političkom sistemu, kao i u starom, svaki životni put, pa i sitan potez, imaju svoju cijenu.

Ako postoji iskreniji liberalizam u nekom aspektu, onda se takav očituje u slobodi mišljenja i govora, iskazivanja frustracija u filmu i, još direktnije, putem formiranja pojedinih likova. Vidimo da je ove godine taj ispušni ventil maksimalno iskorišten. Primjer stereotipnog lika kojim se ismijava ponašanje i uloga političara jest gradonačelnik Dragan (Bane Trifunović) iz *Spomenika Majklu Džeksonu* (Darko Lungulov, 2014). Elegantno odijelo slaba je krinka za podle namjere: Dragan je samo sirov i sebičan čovjek uglađene vanjštine koji se ne libi angažirati članove nacionalističke grupe Čista Srbija da ometu podizanje spomenika Michaelu Jacksonu pa makar sredstvo bilo i najkrvaviji čin. Naime, podizanje spomenika pop zvijezdi bizarna je ideja sanjara Marka (Boris Milivojević), no on je iznosi pred sugrađanima s poduzetničkim žarom smatrajući da će ta mala atrakcija biti ključ pretvorbe ekonomski propalog gradića u turističko središte. Marko na kraju biva žrtva svoje ambicije jer se odlučio za rizičan pothvat po čemu podsjeća na umjetnika koji sve stavlja na kocku kako bi ostavio trag.

Gabriel Garcìa Marquez je, primjerice, morao prodati svoje kućne aparate, namještaj i automobil kako bi mogao prehraniti obitelj dok je pisao svoje veliko djelo *Sto godina samoće*, ali je imao sreće jer mu se rizik vrlo brzo isplatio. Mnogi ne dožive priznanje za života, ali smrt dovodi do preispitivanja vrijednosti njihove umjetnosti. Marku je tek nakon nesretnog stradanja udijeljeno priznanje za nadu, vjeru i trud. Njegova je pobjeda isprazna, dok ona prava ostaje na strani velikosrpskog primitivizma i interesa pojedinih političara. Takva sudbina podsjeća na bijedan običaj da u osmrtnicama pišemo emocijama nabijene stihove posvećene preminulim osobama, kao da smo tek u tom trenutku shvatili koliko su nam značile, a potom nastavljamo dalje, otuđeni i sebični. Treba spomenuti da s jedne strane Markova ideja podizanja spomenika i nije tako komična jer naši prostori ponekad doista nude slične vrste turističkih "atrakcija". Možda je komičnije što takve ideje uspijevaju imati učinak – tako možemo vidjeti turiste koji hodaju Pazinom i udišu atmosferu predaja o vampirima i divovima ili vjernike koji u Međugorju kupuju majice i nakit s likom Djevice Marije. Izvor Markove nesreće skriva se negdje drugdje, možda u pristupu, a ne toliko u ideji samoj po sebi. Ne htijući biti žrtva, mogao se agresijom izboriti za cilj da je njegov karakter bio drugačiji.

Agresiji će biti posvećeno sljedeće poglavlje. Ona je reakcija na nepravdu ili sredstvo pohlepe, a kakva god bila, smatra se nepogrešivim mamcem za pozornost publike.

Agresija, njezini razlozi i uvjerljivost

Film koji se nedvojbeno temelji na agresiji jest *Broj* 55. Samostalnost Hrvatske postigla se na, nažalost, agresivan način i možemo slaviti to postignuće, ali ne i zaboraviti na osobe koje su stradale u toj borbi. Akcija u filmu vrlo je uvjerljiva, a objasnit ćemo i zahvaljujući čemu je ostvaren dojam jezive autentičnosti te ratne epizode. Kao što je već rečeno, emocije u ratu funkcioniraju drugačije nego u svakodnevnim situacijama pa su vojnici, kao da idu na maturalno putovanje, bezbrižno ušli u oklopno vozilo. Tijekom vožnje kroz prozorčiće vrebaju na protivnike potencijalno skrivene u kućama ili na poljima, iza stabala, u zakutcima ulica... Subjektivni kadrovi svjedoče o tim pogledima koji kao da su slijepi; selo djeluje prazno i napušteno poput groblja zaraslog u korov. Ako već sami vojnici nisu napeti zbog velike vjerojatnosti naglih i neugodnih iznenađenja, taj osjećaj obuzima gledatelje dok slušaju mračne tonove popratne filmske glazbe. Mirno i monotono izviđanje ne traje dugo i vrlo brzo vojnici upadaju u zasjedu te su primorani sakriti se u obližnju kuću i odatle se braniti od napada. U trenucima pucanja kadrovi su nemirni, a osim trzanjem, umjesto njihovom kratkoćom dinamičnost se postiže i realnim prikazom situacije u kojoj nema odmora – bljeskovi vatrenog oružja ponavljaju se u malim razmacima, izazov i odgovor na njega zahtijevaju čistu i sirovu energiju. Ovakav spektakl zahtijevao je specijalne efekte, dok su ambijenti i rekviziti morali biti vješto rekonstruirani da bi nas film mogao gotovo dokumentaristički prenijeti na teren poput moćnog vremeplova.

Dok u *Broju* 55 svjedočimo povijesnom događaju čiji je pogon masovna agresija, s agresijom sitnih razmjera susreli smo se u filmu *Happy Endings*. Obična žena pritisnuta dugovima, ovrhama i kreditima odlučuje opljačkati banku. Prizor pljačke izaziva laganu zbunjenost gledatelja. Ankica nije poput junakinje holivudskog filma, odrješita i samopouzdana dok otvara vrata banke niti drži pištolj mirnom rukom. Ona ne preskače pultove, ne izvodi vratolomije s uperenim pištoljem, a glas joj nije uvjerljivo drzak dok prijeti zaposlenicama poslovnice tražeći novac iz blagajne. Umjesto toga Ankica je nesigurna, zapuhana, uzbuđeno diše i nespretno se kreće prostorom. Bez obzira na to bankarice odmah predaju novac koji ionako nije njihov jer i najsitniji stupanj mogućć-

Broj 55 (Kristijan Milić, 2014),

nosti ostvarivanja prijetnje nije vrijedan rizika sve dok je banka pod osiguranjem.

Upitno je kako je predviđeno da pljačka izgleda, impozantno ili nemarno, ali rezultat je imao svoje konotacije. Zamislivo je da ljudi koji nisu nikad planirali upustiti se u kriminal ipak to učine u određenim okolnostima, pa je normalno da se neće ponašati kao neustrašivi profesionalci. S druge strane, kao neustrašivi profesionalac prikazan je plaćeni ubojica (Mislav Čavajda) u filmu *Vjetar puše kako hoće* (Zdravko Mustać, 2014). U krugu ekstremnih primjera prekršitelja zakona su također vođa kriminalne djelatnosti Miro (Marko Cindrić) i ljubavnik njegove žene, diler tabletama (Bojan Navojec). Umetanjem takvih klišejiziranih likova iz kriminalističkih filmova u našu, hrvatsku zbilju i odbacivanjem klasične narativne montaže stvara se začudan efekt. Apsurdno nasilje nad beskućnicom (Ivana Krizmanić) tijekom vožnje koja izgleda kao da nema cilja ostavlja dojam jednog primjera djelovanja u životu bez uporišta, a smiješno ubojičino otuđivanje zeca iz dilerova stana čini se kao da je potaknuto željom za prevladavanjem grižnje savjesti. Ubojica je svojevremeno pregazio zeca, ljubimca svoje kćeri. Možda joj želi podariti novog. Ima li taj potez neko općenitije simboličko značenje u potrebi da se poprave narušeni odnosi u obitelji prepušteno je mašti gledatelja kao i brojni drugi elementi.

No kriminal nije nužna reakcija na apsurd života ili životne neprilike, tako da ćemo se zaustaviti i na nešto prizemnijim slučajevima otuđenosti, površnih i zategnutih međuljudskih odnosa kakve suvremeno doba potiče ili bar indirektno stvara.

Međuljudski odnosi

Način i kvaliteta uspostavljanja i održavanja međuljudskih odnosa ovise o karakteru ljudi, ali i o okolnostima u kojima se zateknu. Zamislimo situaciju apsolutne samoće u zatvorskoj ćeliji konkretno se osvrćući na primjer boljševika Rubašova, glavnog junaka Koestlerova romana *Pomračenje u podne* (*Sonnenfinsternis*, 1940). S kim razgovara osoba izolirana unutar ograničene kvadrature dodijeljenog prostora? Ponajprije sa svojom prošlošću koju može više puta kritički proanalizirati, po želji izbacivati pojedine prizore poput nezadovoljnog redatelja, reciklirati ju i time joj nametnuti smisleniju strukturu, bajkovito uljepšavati: "Sva njegova prošlost bila je

Zagreb Cappuccino (Vanja Sviličić, 2014)

izranjena i ispuštala je gnoj pri svakom dodiru. Prošlost – to je bio Pokret, Partija; i sadašnjost i budućnost pripadali su Partiji; bili su nedjeljivo isprepleteni s njezinom sudbinom; ali prošlost je bila istovjetna s Partijom. A ta je prošlost najednom dovedena u pitanje. Vruće, dišuće tijelo Partije učini mu se prekriveno čirevima, gnojnim čirevima, krvavim stigmama iz kojih su stršali zahrđali čavli."

Likovi iz filma *Most na kraju svijeta* u svojoj su vrsti zatvora, o poslovnoj karijeri ne mogu ni maštati dok životare u tuđim kućama, a jedino što većini preostaje je naklapanje o susjedima, njihovim namjerama i planovima. Pretpostavke proizlaze iz obijesti i temelje se na nedovoljnoj količini podataka, a namjerno se formiraju i laži potaknute zlobom i sebičnošću. U toj hrpi nepouzdanih glasina ili zataškavanja Filip (Aleksandar Bogdanović) mora pronaći istinu o razlogu nestanka starca iz obližnjeg sela. Prvi izvor podataka logično je bio starčev sin Dragan (Slaven Knezović) koji je zatajio dogovorenu prodaju zemljišta pored Travnika, a upravo je ta prodaja s kojom se starac nije slagao uzrokovala njegov bijeg. Zategnuti odnosi unutar obitelji proizlazili su iz sukoba mlade generacije za koju je perspektivni izlaz iz neimaštine selidba u metropolu (za što je potreban novac) i te starca koji nije htio raskrstiti s prošlošću. Stoga je radije otišao, ugušio prepirku i odabrao mjesto na kojem će umrijeti – na klupici ispred svog "mosta na kraju svijeta", mosta koji bi po svojoj definiciji trebao spajati dvije prostorne točke, ali u ovom slučaju vodi u blaženu prazninu.

Filip nije mogao o mostu mnogo saznati od sina i njegove žene (Jelena Perčin) čiji izraz lica neprikriveno, u svakom trenutku svjedoči o iritaciji i nervozi zbog upletanja policije u obiteljske razmirice. Nešto je više čuo od lokalnog pijanca, dobronamjernog čovjeka, ali sklonog preuveličavanju činjenica, djelomice zbog alkohola koji mu je pomutio rasuđivanje, ali i dosadne jednoličnosti koja ga okružuje pa je svaka sitnica što iskače iz kolotečine povod za trač i nasladu. U sredini koja očekuje stereotipno ponašanje naravno da privlači pozornost šutljivi starac koji na brdo odnosi daske i automobilska sjedala pa čak navodno izaziva i požare. Nitko se ne pita koji su motivi tih postupaka – na njega se jednostavno lijepi etiketa čudaka.

U suvremenoj gradskoj sredini, pak, neobično je biti žena u ranim četrdesetima, a ne imati muža i djecu. Petra (Nela Kocsis), jedna od junakinja filma *Zagreb cappuccino* (Vanja Sviličić, 2014), boji se da ne postane otpadnica i gubitnica jer joj takva sudbina prijeti nakon razvoda, a mjerilo svog uspjeha bez razmišljanja je usvojila kao jedno iz niza društvenih pravila i ne može ga potkrijepiti ničim osim tvrdnjom da u životu jednostavno treba biti reda. Sređen obiteljski život valjda je jedino u čemu se red

može očitovati. Njezina prijateljica Kristina (Mila Elegović) potpuno je drugačijeg temperamenta, zaigrana i pustolovna, a užitak vidi u slobodi, usputnim vezama i večernjim izlascima, zabavi po uzoru na tinejdžere. Ni o jednoj ne doznajemo mnogo podataka jer su njihovi razgovori kratki i površni. Način na koji su dvije junakinje profilirane jest crno-bijeli, one su poput kave i mlijeka, sastojci se mogu i pomiješati, ali se time nikakav originalni rezultat ne dobiva, tek jedan zagrebački kapučino. Nije pritom problem u scenariju, već često i u samoj realnosti, od brojnih aktivnosti i hobija kojima se ljudi bez obzira na godine i financijsku situaciju mogu baviti većina misli da treba birati samo između dviju varijanti – ozbiljnog obiteljskog života ili, pak, vječno ponavljanih ispraznih izlazaka po bučnim diskotekama. Grad poput Zagreba nudi i kreativnije smjerove. Inače, zanimljivi su prvi kadrovi filma u kojima se predstavlja mjesto radnje. Vidimo zgrade i ulice u raznim planovima poput simpatičnih razglednica, dok glavne junakinje još čekaju neko vrijeme da se pojave na "pozornici". Takvo otvaranje podsjeća na početak Allenova filma *Ponoć u Parizu* (*Midnight in Paris*, 2011) gdje se isto tako prvo upoznajemo sa slikovitom urbanom sredinom i bivamo uvučeni u njezinu čaroliju.

Nevažnost prostora za radnju s druge se strane očituje u filmu *Trebalo bi prošetati psa* (Filip Peruzović, 2014). Fabula kreće *in medias res*, tako da smo neinformirani o prošlosti likova, a ipak odmah uočavamo da je njihova međusobna otuđenost dovela do situacije da se tajne vrlo kasno otkrivaju. Teško bolestan Janko (Franjo Dijak) pokretač je tog otkrivanja, a motiviran je željom da popravi odnose s bliskim osobama i tako spokojnije umre. Po njegovoj diskretnoj mimici, iz koje se iščitava zamišljenost i potisnuto nezadovoljstvo, pretpostavljamo da je on suzdržan čovjek, obuzet svojim unutarnjim svijetom. Ipak, bolest dovodi do shvaćanja da je zapostavio tuđe emocije i potrebe pa naknadno objašnjava bivšoj djevojci (Jadranka Đokić) zašto ju je napustio. Tvrdi, naime, da ju nikad nije ni volio pa ga je besmislenost daljnjeg tijeka veze navela na prekid, a isto tako njegov otac (Vlatko Dulić) priznaje da nikad nije volio svoju ženu, već jednu posve drugu, nedostupnu i nikad zaboravljenu. Na prvi su pogled neobične te veze na kojima se ustraje, a od samog su početka bile posve formalne, utemeljene na hladnom odabiru prvog prolaznika na cesti za suživot jer je i slučajna simbioza bolja od samoće. Vrlo je jednostavno ići linijom manjeg otpora i ne uložiti trud da bi se za brak pronašla i pridobila osoba odgovarajućih interesa, svjetonazora, senzibiliteta i sl. Kolega iz ureda ili konobarica u obližnjem kafiću možda jesu isprva lake mete, ali kako vrijeme prolazi, uviđa se promašenost ljubavnog života provedenog s brzo osvojenom, ali pogrešnom osobom. Takva promašenost ljubavnog života Jankova je oca pretvorila u čangrizava starca, a sraz romanesknih spoznaja i svakodnevnih razgovora učinila je od njega elokventnog mrzitelja riječi.

Kako ništa ne bi odvraćalo pozornost od odnosa likova, njihovih i najsitnijih promjena u izrazu lica, bliži su planovi česti, kao i plošni kadrovi. Kamera se kreće panoramski od jednog do drugog govornika ili kadar traje koliko je potrebno da se dovrši rečenica. Osim ljudi bitni su elementi ovog filma kiša i pas iz naslova. Kiša se smatra vremenskom neprilikom i preprekom za brojne aktivnosti, a time podsjeća na bilo kakav oblik barijere, pa i na nevidljivi zid koji priječi iskrenu komunikaciju likova. Isto tako, videći kišu, ponekad metaforički kažemo da nebo plače. Likovi skrivaju suze, ali nebo to ne čini. Preostaje još i objašnjenje uloge psa. Životinja se u trenu nabavi i posjeduje, ona je uvijek prisutna u blizini svog gospodara, a to pruža iluziju vjernosti. Svijest jedne životinje vrlo je rudimentarna pa je tužno kad se netko zadovolji takvim ishodom borbe protiv samoće. To je još radikalnija verzija prije spomenute linije manjeg otpora prilikom odabira ljubavnog partnera.

Osim iskazivanja frustracija nad isprazno-šću stvarnosti preostaje eskapizam, a sljedeće poglavlje bavit će se upravo tim rješenjem.

Eskapizam – mašta i ljepota pravde

Film *Šegrt Hlapić* (Silvije Petranović, 2014) svojom se poetičnom vedrinom izdvaja s popisa festivalskih ostvarenja. Stvaranje filma po cijenjenom književnom predlošku scenaristu je ulilo samopouzdanje – vjeru da ne može pogriješiti u pristupu jer je fabula dovoljno atraktivna da sama po sebi bude recept za uspjeh ako se u nju previše ne zadire. No treba imati na umu da je pustolovnost pojedinih zgoda usmjerena prema konačnoj didaktičnoj svrsi, učenju o pravdi koja će biti zadovoljena ako osoba čini dobra djela. U romanu su djeca prikazana kao simbol sveg dobra – nevinosti, hrabrosti, požrtvovnosti i nesebičnosti. To nisu realistički portretirani mladi junaci koji čine sitne nepodopštine ili se namjerno inate zahtjevima odraslih likova, a da su bez obzira na to simpatični zbog svoje zaigranosti i maštovitosti. Uspoređujemo ta dva načina oblikovanja dječjih likova u filmu ili knjizi da bi bilo jasno da Hlapića (Mile Biljanović) i Gitu (Ena Lulić) ne valja promatrati kao djecu kakvu susrećemo u svakodnevnom životu i onda se čuditi njihovoj beživotnosti i neuvjerljivu ponašanju. Potrebno je samo se prepustiti romantičnoj zabludi da će nesretni prodavač kojem su djeca pomogla reklamirati košare jednog dana uzvratiti pomoć vozeći ih kočijom do odredišta gdje je u planu novo dobročinstvo. Dakle, uživajmo u ljepoti sanjarenja o pravdi i zanemarimo istinsku jalovost didaktike.

Mladim gledateljima koji su navikli na moderniju vrstu pustolovnosti teško se prenijeti u taj svijet. Umjesto šakama, mačem ili uz pomoć čarobne formule i nadnaravnih sposobnosti Hlapić se protiv pljačkaša zvanog Crni čovjek (Milan Pleština) prvenstveno bori nadmoćnim inteligentnim replikama. Pleština je svoj lik učinio teatralnim preferencijom ekspresivnog tona govora i prenaglašenih pokreta; odgovarajući na pozdrav: "Dobar dan!" – sa "Pa baš i nije tako dobar", duhovito nas podsjeća na besmislenost svakodnevne fatičke funkcije razgovora. Kruta uljudnost i frazeologija na koju se tijekom života često svodi komunikacija, bez dublje dimenzije osobnog izraza, najvjerojatnije je likove iz filma *Trebalo bi prošetati psa* dovela do toga da se bolje upoznaju tek netom prije smrti. No vratimo se Hlapiću i sanjarskom svijetu. Hlapić sa svojim psom, a kasnije i prijateljicom Gitom luta poljima, nailazi na slikovite prizore radnika koji prebacuju sijeno vilama, sajmove prepune vrtuljaka i štandova, uličnih glazbenika... Atmosferičnosti prizora odgovaraju prevladavajući statični kadrovi i stilizirane pastelne boje, tempo filma je pomalo usporen jer nije cilj izazvati napetost gledatelja i držati ga u neizvjesnosti do raspleta, nego povući um u bajkovitost udaljenog vremena i pojednostavljene logike zbivanja unutar priče u kojoj su svi likovi povezani. Sasvim je ovdje očekivano da je upravo postolar Mrkonja (Goran Navojec) onaj kojeg su pljačkaši zavezali za stablo otevši mu konja i da je baš Gita Mrkonjina izgubljena kći čiji će pronalazak potpuno omekšati njegovo srce i vratiti sklad u obitelj. No iako su kadrovi statični, monotonija nije prisutna, već se uklanja opasnost takva efekta izmjenom planova – primjerice najprije vidimo Hlapića da trčkara poljem u srednjem planu pa odmah potom detektiramo njegovu umanjenu figuru izgubljenu u prostranosti polja u totalu. Zamjerke na režiju ovog filma proizlaze iz navike kritičara na moderne holivudske dječje filmove u kojima su likovi realistički portretirani, kadrovi dinamični, prevladavaju fizički obračuni, jurnjava i više specijalnih efekata. Ovaj je film drugačije zamišljen, što ne znači da je samim time promašen – zrači smirenom magijom umjesto adrenalinom, a karakter likova u kombinaciji sa zgodama određen je predloškom koji je klasičan pa bi neprirodna suvremenost pristupa možda i uništila njegovu bit.

Kosac (Zvonimir Jurić, 2014)

Zaključne misli

Ove je festivalske godine iznimnu pažnju kritičara i publike privukao ratni film *Broj 55*. U doba kad smo već pomislili da je o ratu sve rečeno, pojavilo se ostvarenje koje je tematiziralo borbu u svoj svojoj silovitosti kao sirovu i jedinu preokupaciju tijekom cjelokupnog trajanja filma, hrabro i bez okolnih promišljanja izvan konteksta.

Kosac je također kritičarima ostavio snažan dojam (osvojio je i nagradu kritike Oktavijan, za dlaku ispred *Broja 55*), pa navedimo i njegove ključne elemente – duge vožnje u misterioznom noćnom ozračju, lica koja govore više od riječi, atraktivnost preispitivanja dalekosežnih posljedica rata... Ipak, je li otvorenost tumačenja uzroka kojekakva ponašanja likova pozitivna činjenica prilično je upitno.

Spomenimo i *Šegrta Hlapića*, film kojem je publika dala najvišu ocjenu, dok ga kritičari uporno kude zbog navodno zastarjelog i amaterskog pristupa režiji. Istina jest da film nije prilagođen djeci koja su se nagledala pustolovina Harryja Pottera, ali vjerojatno su glasačke listiće popunjavala "odrasla djeca" koju je takav film opustio i začarao.

Na koncu još recimo – mnogo je tema koje bi se u hrvatskom filmu mogle obraditi, no on je ove godine bio suviše opterećen političko-gospodarskim problemima. Naslućivalo se na proteklim festivalima da se kinematografija počinje otvarati nedovoljno zastupljenim žanrovima, istraživati nove teritorije. Nadajmo se da će se kreativnošću i smjelošću napokon ti teritoriji i osvojiti.

UDK: 791.65.079(497.5 MOTOVUN)"2014"(049.3)

Elvis Lenić

Frustracija obiljem

Uz filmski program 17. Motovun Film Festivala, 26–30. srpnja 2014.

Glavni festivalski program obilježilo je nekoliko iznimno dojmljivih filmova, čiji su autori nedvojbeno imali velike ambicije, ali i dovoljno samodiscipline i umjetničke snage da ih realiziraju s natprosječnim rezultatom. Počnimo s cijenjenim teksaškim redateljem Richardom Linklaterom čiji je film *Odrastanje* (*Boyhood*, 2014) već postao svjetski fenomen. Kao što je već dobro poznato, Linklaterov film bavi se odrastanjem jednog dječaka od njegovih ranih školskih dana do odlaska na fakultet, ali naročito je zanimljivo to što ga je glumio isti glumac (Ellar Coltrane) tijekom punih dvanaest godina. Dječakove/mladićeve roditelje također glume isti glumci (Ethan Hawke i Patricia Arquette), a tijekom filma se prikazuje njihovo odrastanje, starenje i druge promjene iznimno uvjerljivo i realistično, bez ikakve pomoći specijalnih efekata. Rezultat je epska cjelina sastavljena od isječaka iz običnih života koja iznimno snažno prikazuje proces odrastanja u suvremenoj Americi i pruža veličanstven portret jedne turbulentne epohe.

Nažalost, njemački film *Policajčeva žena* (*Die Frau des Polizisten*, 2013) nećemo moći gledati u domaćim kinima. Redatelj Philip Gröning podijelio je svoje trosatno djelo o mučnim odnosima unutar mlade tročlane obitelji na čak 59 poglavlja, a svako poglavlje međusobno je odijeljeno zatamnjenjem s odjavom i najavom, što djelomično podsjeća na poetiku nijemog filma. Njegovo djelo vrlo je sporo i laganog tempa, pojedina poglavlja čak se izravno ne dotiču glavnih likova, ali u cjelini stvaraju mozaik kod kojeg se mnogo toga nazire ispod površinske slike. Filmovi koji govore o nasilju u obitelji uglavnom su dramatični i s izraženim emocijama, ali ovako suspregnuto nasilje unutar idiličnih eksterijera njemačke provincije ostavlja još snažniji i mučniji dojam. *Policajčeva žena* na gledatelja djeluje slično Lynchovim filmovima u kojima pored idiličnih kućica u cvijeću protagonisti nalaze tragove zvjerskoga nasilja.

Kućica u cvijeću ima i u grčkom filmu *Stratos* (*To Mikro Psari*, 2014) redatelja Yannisa Economidesa o istoimenom plaćenom ubojici (Vangelis Mourikis) koji radi kao pekar u noćnoj smjeni. Poput Jarmuschova junaka (Forest Whitaker) iz filma *Put samuraja* (*Ghost Dog: The Way of the Samurai*, 1999) Stratos je također iznimno šutljiv lik, vrlo povezan s djevojčicom iz susjedstva te se drži svojeg specifičnog moralnog kodeksa unatoč poslu kojim se bavi. Zahvaljujući distanciranoj režiji i reduciranoj glumi Vangelisa Mourikisa film ostavlja dojam nedorečenosti i tajanstvenosti, što omogućava raznolika tumačenja i daje cjelini metafizičku auru. Iako je Stratos definitivno zaslužio neku od nagrada, one su ipak otišle drugamo.

Glavnu nagradu (Propeler Motovuna) dobio je ukrajinski film *Pleme* (*Plemya*, Myroslav Slaboshpytskiy, 2014), što je potpuno opravdano, jer ova iznimno turobna, naturalistička i odlično režirana drama ostavlja naročito snažan dojam na gledatelja. Radnja ukrajinskog

Odrastanje (Richard Linklater, 2013)

filma odvija se u jednom internatu za gluhonijeme u koji dolazi novi štićenik. On se mora dokazati u nemilosrdnoj hijerarhiji koja tamo vlada. Redatelj ne pokazuje nimalo političke korektnosti, koja danas prevladava kad su hendikepirani ljudi u pitanju, nego prikazuje njihovu zajednicu kao koncentraciju svih zala ljudskog društva. Štićenici internata džepare okolicom, premlaćuju nemoćne i kradu od starijih, dok se njihove kolegice prostituiraju s vozačima kamiona u tranzitu, a tu kriminalnu strukturu podržavaju i odgajatelji i profesori u internatu. Problem nastaje kad novi štićenik počinje pokazivati emocije prema jednoj kolegici, što će dovesti do konačne tragedije s mračnom porukom da je u takvu okruženju promjena jednostavno nemoguća. Iako se u filmu ne izgovara niti jedna jedina riječ, iznimno je dramatičan i zanimljiv unatoč dugačkim kadrovima i trajanju od preko dva sata, vjerojatno zbog toga što redatelj stvara izraženu dinamiku unutar kadrova, ponajviše ekspresivnom mimikom i pokretima glumaca.

Valja izdvojiti još jedan izvrsno režiran film bez dijaloga, *Sve je izgubljeno* (*All Is Lost*, 2013), iako redatelj J. C. Chandor naizgled nema tako izražene ambicije kao njegovi ranije spomenuti kolege. Chandorov junak (Robert Redford) ne govori iz jednostavnog razloga što je sam na jedrilici koju zadesi havarija, a redatelj njegovu borbu za goli život opisuje iznimno dojmljivo uz minimalističke stilske postupke.

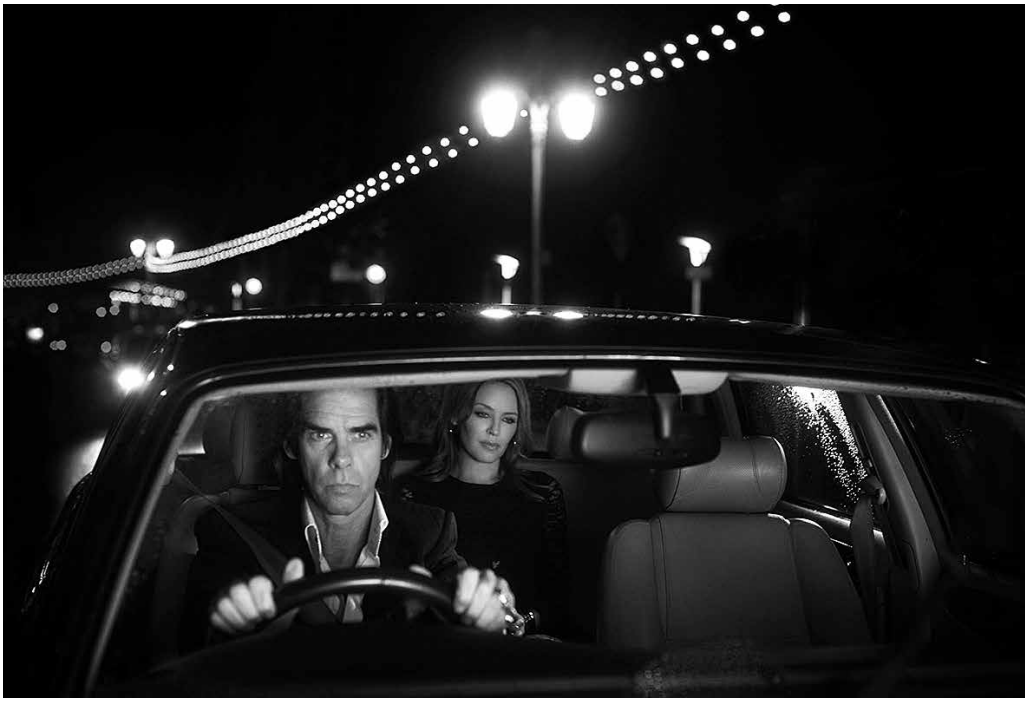
I dokumentarni program ponudio je zanimljiva ostvarenja, iako uglavnom više privlačna u kontekstu sadržaja nego forme. To se naročito odnosi na filmski program Ljudi u egzilu o ljudskim pravima u sklopu kojega je prikazano nekoliko dugometražnih dokumentaraca. Redateljica Madeleine Sackler u dokumentarcu podužeg naslova *U glavnim ulogama: nestabilni bjeloruski elementi* (*Dangerous Acts Starring the Unstable Elements of Belarus*, 2013) prati članove avangardnog teatra koji se bore protiv režima autokratskog bjeloruskog predsjednika Lukašenka. U filmu *Cura iz Chicaga: društvenom mrežom protiv diktatora* (*#ChicagoGirl: The Social Network Takes on a Dictator*, Joe Piscatella, 2013) mlada Amerikanka sirijskog podrijetla koristi društvene mreže da bi koordinirala revoluciju u Siriji, a prikazan je i portret razvikane ukrajinske feminističke or-

Pleme (Myroslav Slaboshpytskiy, 2014)

ganizacije Femen (*Ukrajina nije bordel /Ukraine Is Not a Brothel*, 2013/), redateljice Kitty Green. Ovim filmovima ne može se poreći društveni angažman, niti nastojanje redatelja da izravno i beskompromisno ukažu na drastično kršenje ljudskih prava, ali u autorskom smislu ipak ne nude puno više od toga. U Motovunu je prikazano i nekoliko glazbenih dokumentaraca, odnosno, solidno režiranih portreta renomiranih glazbenika iz regije. Slovenski redatelj Dušan Moravec portretirao je Damira Avdića (*Damir Avdić: Pravi čovjek za kapitalizam /Pravi človek za kapitalizem*, 2013/), tuzlanskog glazbenika i pjesnika koji živi u Sloveniji. Janez Burger pozabavio se, pak, osebujnom figurom slovenske rock-glazbe i underground scene u filmu *Stariji parazit ili tko je Marko Brecelj?* (*Priletni parazit ali kdo je Marko Brecelj?*, 2013), a prikazan je i dokumentarni film o našem velikom kantautoru i glazbeniku Arsenu Dediću *Moj zanat* (Mladen Matičević, 2014).

No, pravi magnet za gledatelje bio je izvrstan britanski dokumentarac *20 000 dana na Zemlji* (*20,000 Days on Earth*, Iain Forsyth i Jane Pollard, 2014) koji se bavi likom i djelom znamenitog australskog pisca i glazbenika Nicka Cavea, trenutno nastanjenog u Velikoj Britaniji. Čak i oni koji nisu obožavatelji ovog slavnog glazbenika vjerojatno respektiraju njegova razmišljanja o životu, umjetnosti i kreativnom nadahnuću. Umjesto da govori direktno u kameru, Cave vodi razgovore s psihijatrom ili, pak, njegova razmišljanja prate vizualno dojmljive montažne sekvence što rezultira cjelinom koja se stilski znatno odmiče od klasičnog biografskog dokumentarca. Iznimno zanimljiv film dostojan umjetnika kojim se bavi.

Budući da se ove godine obilježava 100. obljetnica turske kinematografije, uloga zemlje partnera opravdano je pripala Turskoj. Među deset odabranih filmova, snimljenih od početka tisućljeća naovamo, dominirale su drame čije se radnje uglavnom odvijaju u suvremenosti i bave se problemima turskog društva razapetog između suvremenih trendova i tradicije. To se naročito odnosi na filmove redateljice Yeşim Ustaoğlu i redatelja Mahmuta Fazila Coşkuna,



20 000 dana na Zemlji (Iain Forsyth i Jane Pollard, 2014)

koji su ujedno bili i festivalski gosti. Ustaoğlu u *Pandorinoj kutiji* (*Pandora'nin kutusu*, 2008) prati dvije sestre i brata iz Istanbula nakon što saznaju da im je nestala stara majka koja živi u planinskom selu. Ta će nemila zgoda poslužiti kao narativni okidač za suočavanje likova s vlastitim životnim potezima i promašajima te za suptilno analiziranje izazova s kojima se susreće suvremeni čovjek razapet između temeljnih životnih vrijednosti i onih koje mu nameće materijalističko društvo. Sličnu problematiku obrađuje i u svojoj novoj drami *Araf, negdje između* (*Araf*, 2012) koja se bavi životom dvoje tinejdžera u provinciji, dok Mahmut Fazil Coşkun u filmu *Kriva krunica* (*Uzak ihtimal*, 2009) prikazuje odnos dvoje mladih različitih vjeroispovijesti, problematizirajući odnos prema vjeri, vrlo bitan u suvremenom turskom društvu. Valja naglasiti da u ovaj program nisu uvršteni međunarodno najpoznatiji suvremeni turski redatelji poput, primjerice, Nurija Bilgea Ceylana i Semiha Kaplanoğlua, što je opravdano, jer je njegova svrha bila upoznavanje hrvatske publike upravo s manje poznatim, ali vrlo kvalitetnim turskim redateljima. Najzad, ne bi bilo korektno završiti ovaj tekst bez Andreja Zvjaginceva, iznimno važnog suvremenog ruskog redatelja koji je došao u Motovun preuzeti nagradu Maverick, pa su tom prilikom prikazivani i njegovi filmovi.

Iz današnje perspektive odskače njegov sjajni prvenac *Povratak* (*Vozvrashchenie*, 2003), u kojemu je odnos oca i sina obradio minimalističkom naracijom s obiljem pitanja bez odgovora i plavičasto hladnom fotografijom koja naglašava hladnoću njihovih međusobnih odnosa. Upravo ta dosljedno izvedena tajanstvenost daje cjelini naglašeni metafizički naboj. Sličan pristup Zvjagincev je odabrao i u sljedećem filmu *Izgnanstvo* (*Izgnanie*, 2007), ali je dojam prilično slabiji nego kod prvoga filma, što se naročito primjećuje s vremenskim odmakom, dok je u *Eleni* (2011) napravio vrlo učinkovitu tematsko-stilsku promjenu: naslovna junakinja tog sjajnog filma, koji sadrži elemente krimića i socijalne drame, sredovječna je žena udana za imućnog poduzetnika u mirovini, koju će muževa ravnodušnost prema

njezinu sinu natjerati na radikalan i monstruozan potez. Velika je šteta da nije prikazan njegov posljednji film *Levijatan* (*Leviathan*, 2014), koji je proljetos nagrađen u Cannesu, zbog nesuglasica između vodstva festivala i domaćega distributera toga filma, ali film će vjerojatno pronaći svoj put do hrvatskih kinodvorana.

Zaključimo da je ovogodišnje festivalsko izdanje bilo jedno od programski najbogatijih, ali ta težnja ka sve većem broju programa i sve većoj ponudi također stvara i određeni pritisak. Kada zanimljivih filmova ima toliko da niti najizdržljiviji gledatelj ne može konzumirati veći dio ponude, to rezultira uočljivom frustracijom kod gledatelja, naročito kad je riječ o regionalnom festivalu koji zapravo nudi pregled filmskih atrakcija s velikih festivala. Možda bi ponekad bilo bolje da je toga manje, nego da nam se nude filmovi koje bismo voljeli pogledati, a jednostavno ne stignemo.

UDK: 791.633-51MCQUEEN, S."2013"(049.3)

12 godina ropstva

(*12 Years a Slave*, Steve McQueen, 2013)

Zlobnik bi mogao početi recenziju ovako: *12 godina ropstva* nije ništa drugo doli ziheraški pothvat umjetnički afirmiranog crnog filmaša Stevea McQueena kojim je kapitalizirao na nominalnoj hollywoodskoj rasnoj politici i pokupio je Oscara snimajući film o temi koja zaslužuje univerzalnu osudu. Drugim riječima, radi se o crnoj verziji reprezentacije holokausta u *Schindlerovoj listi* (*Schindler's List*, 1993) Stevena Spielberga. Uvjeren sam da je razlog zašto je ovaj film osvojio Oscara za najbolji film u prvom redu u njegovoj tematici, a ne, recimo, stilskim vrlinama.

No takav stav pojednostavljuje stvari i prešućuje činjenicu da ni redatelj, ni oboje glavnih crnih glumaca – Chiwetel Ejiofor u ulozi Solomona Northupa i Lupita Nyong'o u ulozi Patsey – nisu Afroamerikanci, već su rodom iz Velike Britanije, odnosno, djeca su imigranata iz Afrike. Ovdje neću ulaziti u problematiku samoga označitelja Afroamerikanac i načina na koji je on univerzalizirao crnačko iskustvo gurajući ga u sjenu američkog ropstva, ali se neću libiti ni interpretativnih opaski koje će se neizbježno dotaći rasnih pitanja. U biti, čini mi se da film nije toliko crnobijel, da iskoristim metaforu koju bi ovdje zapravo trebalo izvrnuti, koliko bi se dalo zaključiti na prvi pogled.

12 godina ropstva temeljen je na istoimenim memoarima slobodnog Afroamerikanca Solomona, nasamarenog od strane trgovaca robljem i prodanog na Jug pod lažnim identitetom odbjeglog roba. Zanimljivo je da su Solomonovi memoari, inače objavljeni godinu dana nakon druge najprodavanije knjige 19. st. – *Čiča Tomine kolibe* (*Uncle Tom's Cabin; or, Life Among the Lowly*, Harriet Beecher Stowe, 1852) – i sami bili poprilično popularni te su služili kao snažan argument abolicionistima sredinom stoljeća. Za razliku od *Čiča Tomine kolibe*, pak, ne samo da su memoari istinita priča već je istima puno teže uputiti kritiku o generiranju stereotipa poput srdačnih crnih "mamica" i mudrih starih sluga bijelim "gosparima". Možda je najzanimljivija činjenica da je McQueen zapravo odlučio umanjiti melodramatske momente u svojoj adaptaciji. Primjerice, prikazao je jedan od dvaju pokušaja napada na Solomonov život, a onaj koji je odlučio prikazati – krnje vješanje – lišio je pretjerane melodramatike. I upravo mi se u tome čini da leži prva od dviju ključnih vrlina filma – emocionalna i etička snaga i upečatljivost koji ne počivaju na onome što bismo obično nazvali melodramom. Pokušat ću to objasniti nešto detaljnije.

Ne poričem da okvir filma čine Solomonov gubitak i ponovno ujedinjenje s obitelji, no ono što upada u oči jest koliko se ova lišenost ne tematizira i koliko se na njoj ne kapitalizira iz emocionalne perspektive. Za razliku od toga u prvom planu naprosto je ropska svakodnevica, mukotrpan rad, stalna prijetnja fizičke kazne i možda pokoji užitak u svirci violine i tračku nade u možebitno oslobođenje. I kada Solomon visi s grane upirući se vršcima nožnih prstiju da ne izgubi ravnotežu, i time život, ostali robovi šeću uokolo kao da se ništa ne događa. Solomon je tek dio učmalog južnjačkog krajolika zapletenog u koprene lokalne flore. Čak je i ponovno ujedinjenje s obitelji iznimno suzdržano. Nešto suza, grupni zagrljaj i Solomonova izjava o teških dvanaest godina uistinu je najmanje što bi se moglo očekivati od takve prigode. Ništa drugačije nije s još jednim ključnim događajem – oslobođenjem. Jednom kada mu bijeli prijatelj pristigne u spas, suočeni smo tek s reakcijom olakšanja, daleko od provale ushićenja za koju se McQueen potpuno legitimno mogao odlučiti. Štoviše, ključna emocija u kadar-sekvenci bičevanja nije Solomonova, već je to erupcija bijesa njegova vlasnika Edwina Eppsa (Michael Fassbender). U konačnici čak i Eliza (Adepero Oduye), još jedna crna ropkinja čija su djeca prodana drugom vlasniku, biva hi-

tro odstranjena s plantaže zbog svoje neumoljive tuge i jecanja. Tim potezom ona je eliminirana iz filma na način koji kao da sugerira da narativ neće trpiti nepotrebne emocionalne ekscese.

Druga vrlina filma, čini mi se, tiče se onoga što se krije pod opaskom "nije sve tako crno-bijelo". U prvom redu teško se može reći da je ovaj film pohvala upornosti u smislu kontinuiranih pokušaja bijega na način kako je to prikazano npr. u filmu *Leptir* (*Papillon*, 1973) Franklina J. Schaffnera sa Steveom McQueenom i Dustinom Hoffmanom u glavnim ulogama. Ovdje je prikazan tek jedan pokušaj bijega naspram brojnih o kojima Solomon govori u svojim memoarima, a čak je i taj odrađen na krnjoj noti, jer ne radi se o tome da je Solomon uhvaćen, već u bijegu nabasa na *ad hoc* vješanje neka druga dva nesretnika kojima je isto to palo na pamet. Suočen s neminovnom smrću Solomon naprosto odustaje i okreće se put grada po špeceraj za gosparku, dok ona dva nesretnika odbrojavaju posljednje trenutke. I ovdje leži možda najupečatljiviji moment, jer ovim činom Solomon gazi vlastiti odgovor s početka filma na savjete drugih robova da pogne glavu ("Ne želim preživljavati, želim živjeti!"), jer je to jedini način da preživi.

U srži, dakle, radi se o tome da su praktički svi crni likovi ne samo pasivizirani, već da uskraćuju i bilo kakvu pomoć onima u nuždi. Jedini rob koji u pravom smislu pokuša pomoći jednom od svojih kolega u patnji – spasiti Elizu od još jednog silovanja – odmah zasluži nož u trbuh i vodeni lijes. Jedan od robova koji je, pak, imao dovoljno sreće da ga stari vlasnik presretne na tržnici i zaplijeni natrag, sretan je poput psića što neće biti prodan u nepoznato. Iako upoznat s činjenicom da je Solomon slobodnjak ne postoji ni najmanja sugestija da će o tome informirati i svog vlasnika. U već spomenutom krnjem vješanju ni jednom od robova ne pada na pamet da prerežu Solomonovu omču u vlasnikovoj odsutnosti. Jedino čemu se Solomon ima nadati je gutljaj vode i to kriomice. No na kraju krajeva ni Solomon nije ništa bolji. Ne samo da odbija Patsyinu moldbu da joj uzme život (jedan od rijetkih pravih melodramatičnih momenata u filmu), već i jednom oslobođen tek ju zagrli nakon čega se hitro ukrca u kočiju i odjezdi. Istina, film završava s nekoliko rečenica o tome kako je Solomon postao abolicionist i da je poslije pomagao odbjeglim robovima, no sve to doima se tek nakalemljeno na srž filma i Solomonovu nespremnost/nemogućnost da djeluje u ključnim trenucima nužde.

Dakako, ovakav pogled na stvari mnogo je više kritika strukture ropstva negoli ponavljanje Aristotelova opravdanja istog tezom da su neki ljudi naprosto robovi po prirodi. No čak i tako ostaje poprilično gorak okus u ustima jer se is-

postavlja da je jedina vrednota robovima vlastiti život ma kako nesnošljiv taj bio. U isti mah dobiva se dojam da je bjelačka ideja o robovima kao vlasništvu internalizirana i među samim robovima i da njihov život ne vrijedi ni pišljava boba, pa čak ni riskiranje nečeg toliko jadnog kao što je ropski život.

Iako propušta ovaj aspekt tretirajući sve robove u filme tek kao "apsolutne žrtve", mislim da je Jurica Pavičić u svojoj kritici u pravu kada kaže da se ovdje radi o filmu koji će imati mnogo veći društveni značaj negoli filmski. Dodao bih samo dvije stvari. Kao prvo, što se filmskog značaja tiče, treba primijetiti da je *12 godina ropstva* stilski mnogo umjereniji od McQueenova prva dva dugometražna filma – minuciozne studije štrajka glađu pripadnika Irske republikanske armije u zatočeništvu, *Gladi* (*Hunger*, 2008), i još jednog detaljnog ekskursa patologije vezane uz tijelo, *Srama* (*Shame*, 2011). Dosta je iznenađujuće da se netko tko se toliko zanima za tijelo, bilo ono u stanju izgladnjivanja, bilo ono u stanju seksualne nezasitnosti, nije odlučio nastaviti taj interes u filmu o ropstvu, koji se praktički nadaje za takvu studiju. Istina, postoje dosta detaljni kadrovi nasilja poput, recimo, prikaza batina koje Solomonu priušte trgovci robljem na samom početku, no oni se čine dosta daleko od onoga što McQueen radi u svoja druga dva dugometražna filma. U prvom redu izostaju detaljni prikazi samoga rada i posljedica koje je ovaj morao imati na robove.

Tijelo nije čak ni u centru najkompleksnije scene u filmu – bičevanja Patsey koje traje dobrih šest i po minuta. U prvom redu tu je fokus na Edwinovu bijesu i koliko je on spreman daleko ići da demonstrira da s vlasništvim ima pravo raspologati kako želi, pa čak i s onim prema kojemu gaji više od puke pohote. Iako stilski bitno odstupa od ostatka filma kojim dominiraju kadrovi snimljeni statičnom kamerom, uz jedva primjetno raskadriravanje, ovaj majstorski kadar snimljen pokretnom kamerom iz ruke, tematski kapitalizira obje ključne karakteristike kojima sam posvetio najveći dio ogleda – nemoć robova da stanu u obranu sebi jednakima i suzdržavanje od melodramatizacije. Solomon je i sam natjeran bičevati Patsey, dok se potencijal za empatiju s robovima podriva koliko njihovom pasivnošću toliko i fokusom na Edwinovu farizejsku mržnju. Grčenju punog emocionalnog izričaja uvelike doprinosi i škrta uporaba glazbe Hansa Zimmera (ne samo u ovoj sceni već i kroz čitav film) i to tek pred kraj kadra i pritom na poprilično nenametljiv, tih način.

Kao drugo, za razliku od tipa opisa kojemu smo pribjegli i Pavičić i ja – reprezentacije ropstva na ekranu – bilo bi još zanimljivije i metodološki korektnije provesti sociološku studiju koja bi nam dala pitanja na odgovore poput koliko su popularni oblici kulture utjecajni u formiranju ideja o stanovitim povijesnim epizodama naspram povijesno informativnih tekstova poput Solomonovih memoara. Drugim riječima, usudio bih se reći da studije tipa reprezentacija X na filmu (književnosti, itd.) kojima obiluje današnja humanistika i kulturalna kritika, imaju relevantnost samo ako se pokaže da su popularne reprezentacije utjecajnije od drugih oblika obrazovanja. Ovdje, nažalost, moje vještine staju, ali nadam se da će se barem apel shvatiti ozbiljno.

Mario Slugan

UDK: 791.633-051RUSSELL D."2013"(049.3)

Američki varalice

(*American Hustle*, David O. Russell, 2013)

Bez ikakva zazora možemo ustvrditi da je sedmi dugometražni igrani film američkoga redatelja i scenarista Davida O. Russella vrsno ostvarenje i s lakoćom se uvrštava u stožerne dijelove suvremene američke kinematografije. Status je toga djela, pa i samoga redatelja, potvrđen nizom prestižnih nominacija i nagrada, a možda je zanimljiva i činjenica da se radi o rekonstrukciji stvarnih događaja. Krajem 1970-ih i početkom 1980-ih u tzv. aferi Abscam FBI je uz pomoć njujorškoga varalice Melvina Weinberga uhitio nekolicinu visokopozicioniranih političara nagrizenih korupcijom. Scenarist Eric Warren Singer načinio je scenarij o tim događajima, a Russell je oblikovao građu koju možemo označiti fikcijski podudarnom s povijesnim činjenicama i osobama. Stoga ne čudi da i izravnim navodom: "Nešto se od ovoga stvarno i dogodilo", naznačuje interpretacijski odmak od faktografije, uspostavljajući složen odnos filmskoga i društvenoga konteksta.

Film je žanrovski odrediv kao humorna kriminalistička drama te dosljedno nadograđuje Russellov opus čiji su dosadašnji vrhunci dosegnuti naslovima poput *Boksača* (*The Fighter*, 2010) ili *U dobru i u zlu* (*Silver Linings Playbook*, 2012). Pritom je *Boksač* neupitno iznimna biografska sportska drama, ostvarenje koje se s lakoćom svrstava uz bok najznačajnijim predstavnicima podžanra filmova o boksu u širokom rasponu od *Džentlmena Jima* (*Gentleman Jim*, Raoul Walsh, 1942) do *Razjarenoga bika* (Raging Bull, Martin Scorsese, 1980), dok su u *U dobu i u zlu* vrsno restrukturirani žanrovski obrasci romantične komedije. Prisjetimo se pritom da je Russelll nakon dvaju solidnih, ali ne pretjerano uspjelih komedija *Spanking the Monkey* (1994) i *Igranje sa sudbinom* (*Flirting with Disaster*, 1996) u žarište američke kinematografije dospio trećim filmom *Tri kralja* (*Three Kings*, 1999), antiratnom satirom o Zaljevskom ratu. Kako taj film, uz obrasce ratnoga ili pustolovnoga žanrovskoga predznaka, svjedoči i o blagom kontekstu vesterna, a sadrži i izravne biblijske aluzije, te je dobio pohvalne kritike i postigao znatan tržišni uspjeh, pomalo je začudno da je tijekom sljedećih deset godina Russell uspio uprizoriti samo *Volim Huckabees* (*I Heart Huckabees*, 2004), ne pretjerano uspjelu ansambl-komediju.

Nije teško prepoznati sličnost između *Američkih varalica* i filma *Dobri momci* (*Goodfellas*, 1990). Ta je sličnost prije svega uočljiva u nazočnosti naratora. No dok je u Scorseseovu slučaju narator mafijaš Henry Hill (Ray Liotta), u Russellovu ostvarenju uočavamo čak tri naratora koji daju višestruka gledišta uz pomoć kojih možemo raščlaniti zbivanja. Sadržajno oslonac bismo mogli naći i u filmu *Žalac* (*The Sting*, George Roy Hill, 1973), koji je radnjom smješten u 1936. godinu i bavi se dvama uspješnim varalicama u tumačenju karizmatičnih Paula Newmana i Roberta Redforda. Russelova filmska i društvena erudicija nisu upitne, pa *Američki varalice* svjedoče o nasljeđu američke kinematografije 1970-ih, ipak vrlo rijetko izravno se referirajući na pojedine naslove kao što je to, primjerice, slučaj s otprva naznačenom posvetom ostvarenju Johna Badhama *Groznica subotnje večeri* (*Saturday Night Fever*, 1977) u sekvenci odlaska u disco-klub.

Ne treba zanemariti ni neizravan, ali vrlo složen odnos Russellova filma sa zamalo istodobnim ostvarenjem Martina Scorsesea *Vuk s Wall Streeta* (*The Wolf of Wall Street*, 2013). Distribucija je oba filma počela u prosincu prošle godine, s razmakom od nepuna dva tjedna. Bliskoga tematskoga sklopa, s jasnim referencama na *Dobre momke* i širi opus Martina Scorsesea, *Američki varalice* i *Vuk s Wall Streeta* na različite načine razmatraju i interpretiraju povijesne činjenice. Russell ih provlači kroz samosvojnu fikcijsku rekonstrukciju, dok Scorsese rabi autobio-

grafski izvornik središnjega lika. I premda bi poštovateljima i poznavateljima stvaralaštva Martina Scorsesea sljedeća tvrdnja mogla zasmetati, Russell se pokazao promišljenijim redateljem od novoholivudskoga velikana. Scorsese je u *Vuku s Wall Streeta* mjestimice pretransparentan i eksplicitan, pa postaje i zalihosnim, dok je Russell dostatno retoričan da gledateljevu percepciju podiže na višu razinu, iako ga drži na distanci.

Filmska pripovijest o sjajnom prevarantu Irvingu Rosenfeldu (Christian Bale) koji s poslovnom partnericom i ljubavnicom (Amy Adams) mora raditi pod paskom FBI-eva ambicioznoga agenta Richarda DiMasa (Bradley Cooper), ne bi li izbjegao zatvorsku kaznu, sadržajno je i značenjem iznimno višeslojna. Kako izmišljeni arapski šeik novčanim sredstvima treba navući izvanzakonski usmjerene pojedince, agentova ambicioznost i žudnja za uspjehom opreznoga protagonista povlači prema razmeđu političke korupcije i udjela mafije, raslojava njegovu vezu s partnericom, ali i brak s Rosalyn (Jennifer Lawrence), čijega je sina posvojio. Ambivalentnost se likova prelama i kroz gradonačelnika Carminea Polita (Jeremy Renner), dobrodušnoga političara radničkoga podrijetla koji se, u namjeri da poboljša život građana, ne ustručava surađivati s mafijom, jer mu službene financijske institucije nisu voljne priskrbiti potrebna sredstva. Svijet je to u kojem nema crno-bijelih podjela, nego je sve sivo – kako ustvrdi sam protagonist, a od likova u biti nitko nije posve iskren. U težnji za otkrivanjem korupcije podvojeni su i nadređeni državni službenici ambicioznome agentu Di Masu, njegov odjelni šef (Louis C. K.), suzdržan u odobrenjima, te njemu nadređeni šef (Alessandro Nivola), opijen željom da se proslavi. No otponac sužavanju egzistencijalnoga djelovanja protagonista nisu samo riskantni potezi FBI-eva agenta Di Masa, već i eksplozivni potezi supružnice Rosalyn čija ga veza s floridskim mafijašem (Jack Hustom) dovodi u opasnost upravo zbog činjenice da ona izbrblja čitavu operaciju.

Već poslovično sjajan rad Davida O. Russella s glumcima nepobitno se potvrđuje i u *Američkim varalicama*. Prisjetimo li se da je s Christianom Baleom i Amy Adams surađivao u *Boksaču*, a s Bradleyjem Cooperom, Jennifer Lawrence i Robertom De Nirom u *U dobru i u zlu*, nije čudno da su i u recentnome ostvarenju glumačka tumačenja navedenih glumaca vrhunska, a priključuje im se i Jeremy Renner. Pritom, jasno je vidljiva protuteža između muških i ženskih likova. Bale u tumačenju varalice Irvinga i Cooper kao FBI-

ev agent Di Maso različitih su glumačkih izričaja, posve svrhovito uklopljenih u karakterizaciju likova koje tumače. Christian Bale svakim ostvarenjem proširuje svoje glumačke mogućnosti te ga s lakoćom možemo označiti jednim od ponajboljih suvremenih glumaca, dok Bradley Cooper dosljedno tumači eksplozivnog i ambicioznoga predstavnika zakona koji naposljetku ispada gubitnik. Ipak, u trokutu središnjih likova izdvaja se briljantna izvedba Amy Adams kao Sydney/Edith koja svakom scenom uslojava svoj ambivalentan lik i bez ikakvih manirizama ili ekstravagancije podiže kvalitetu filmske cjeline. Karakterna suprotnost njezinu liku Irvingova je neuravnotežena supruga Rosalyn u dojmljivu tumačenju Jennifer Lawrence. Jeremy Renner kao dobrodušni gradonačelnik povezan s mafijom vrsno je, pak, utjelovio lik političara dobrih namjera, ali ipak na razmeđu zakonskoga i korupcije, dok Robert De Niro kao ostarjeli stožerni mafijaš iz Miamija nadograđuje čitav niz sličnih likova profiliranih u rasponu od *Kuma II* (*The Godfather: Part II*, Francis Ford Coppola, 1974), preko *Nedodirljivih* (*The Untouchables*, Brian De Palma, 1987) i Scorseseovih *Dobrih momaka* i *Casina* (1995), pa sve do mafijaških komedija *Analiziraj ovo* (*Analyze This*, 1999) i *Analiziraj ono* (*Analyze That*, 2002) Harolda Ramisa.

Neupitna je prepoznatljivost redateljskoga rukopisa Davida O. Russella: od kadrova duljega trajanja pa do dinamičnih stanja kamere u kojima posebnu važnost imaju vožnje prema naprijed, mjestimice i strelovite. Takvim postupcima u gledateljskoj percepciji naglašava narušenu unutarfilmsku ravnotežu, ali i uznemirava opažajni sklop ne dopuštajući gledatelju puku pasivnu ulogu. No Russell nije samozadovoljni redatelj, odnosno, on niti u jednom trenutku važnost svoga rukopisa ne pretpostavlja važnosti filmske cjeline, njezinim osebujnim segmentima i pogotovu razvoju karaktera likova te njihovih odnosa. Upravo zbog toga *Američki varalice* su film koji se gleda, osjeća i promišlja, a nedvojbenom ugođaju doprinosi i skladna suradnja sa snimateljem Linusom Sandgernom. Vrijedi istaknuti i scenografiju koja je u prostornome zaleđu daleko više derutna negoli blještava. Evokativnost slike obilježene scenografskim i kostimografskim rješenjima ili, pak, maskom i frizurama jest, dakle, zasigurno naličje američkoga sna, a sjajan odabir skladbi nastalih u zadanome razdoblju promišljena je suprotnost zbog njihove česte sentimentalnosti, pa čak i patetike. S takvim postavkama David O. Russell gradi raskošnu cjelinu kontrapunktiranu mjestimičnim flešbekovima ili atmosferičnim sekvencama podcrtanim izvanprizornim skladbama, a kompaktnost i dinamičnost tih postupaka izdvaja ga u suvremenoj američkoj kinematografiji. Ipak, treba spomenuti da ta cjelina nije posve besprijekorna, što se ponajviše odnosi na povremenu razbarušenost scenarističkoga predloška i nedovoljnu preciznost u razradi filmske narativnosti.

Opus Davida O. Russella u žanrovskome i kontekstualnome predznaku gotovo možemo postaviti u dvojni odnosu spram opusa američkoga filmaša Jamesa Mangolda. Iako je Russell pet godina stariji, nezavisni prvenci su im nastali zamalo istodobno – Russellov *Spanking the Monkey* 1994, a Mangoldova *Težina* (Heavy) 1995. godine. Nedvojbeno je da i Russell i Mangold u svojim filmovima odražavaju poznavanje filmske povijesti i društvenoga stanja koje zatiču u unutarfilmskoj građi, no nije upitno da Mangold iščitavanju žanra prilazi znatno izravnije. Odnosno, žanrovskim obrascima prilazi iznutra, rekonstruira ih sukladno njihovoj tradiciji i razvoju te ih rabi da bi formulirao vlastito autorsko stanovište. Upravo zbog toga on je više nasljednik novoholivudskih postmodernista, dok Russell žanru prilazi izvana, ponekad dekonstruirajući njegovo nasljeđe i razvoj, iako je svjestan njegove kvalitete i značaja. Po tome više je nalik holivudskim modernistima, pogotovu Martinu Scorseseju. Uz to, ne treba zanemariti ni podatak da je James Mangold dosadašnje vrhunce dosegnuo upravo u razdoblju prošloga desetljeća kada se karijera Davida O. Russela našla u zastoju. Međutim, Mangoldov biografski glazbeni film *Hod po rubu* (*Walk the Line*, 2005) i vestern *U 3 i 10*

za Yumu (*3:10 to Yuma*, 2007) nisu našli jednako kvalitetne nasljednike u filmovima *Noć i dan* (*Knight and Day*, 2010) i *Wolverine* (2013), dakle, u razdoblju kada je Russell postao vrhunskim filmskim autorom.

Tomislav Čegir

UDK: 791.633-051ZHANGKE, J."2013"(049.3)

Dodir grijeha

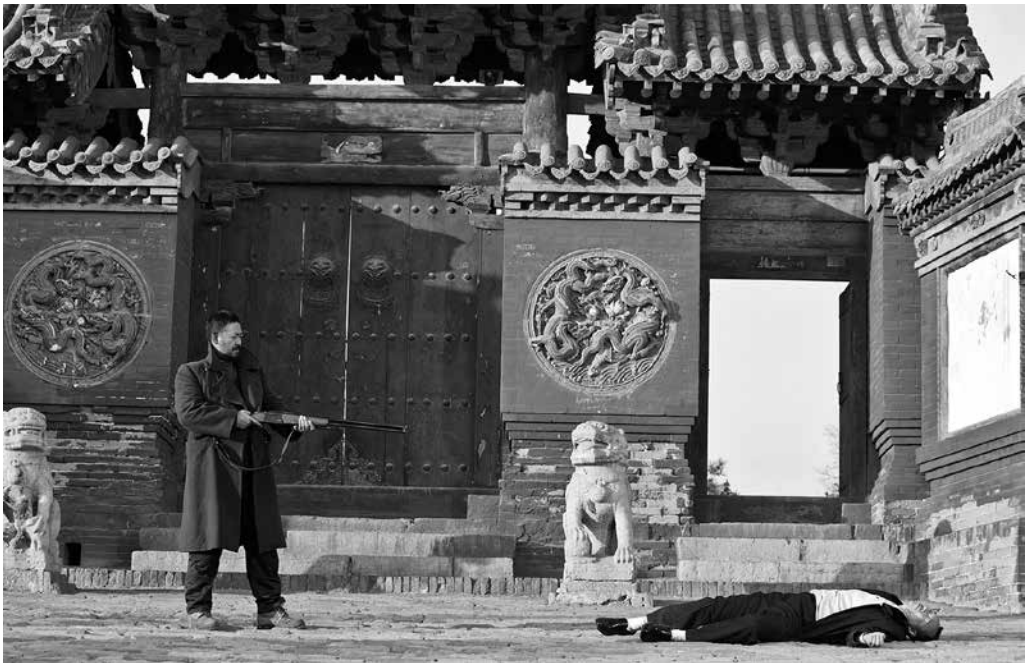
(*Tian Zhu Ding*, Jia Zhangke, 2013)

Dodir grijeha široko je postavljena kritika suvremenog kineskog kapitalizma. Kroz četiri rubno povezane priče Jia Zhangke rastvara sliku kineskog društva, kako se kaže "ovdje i sada". Jiaovi su junaci spektakularnog kineskog tridesetogodišnjeg ekonomskog rasta (sa stopom od gotovo 10%) pljačkaš i ubojica koji kruži zemljom šaljući opljačkani novac supruzi i djetetu; djevojka koja radi u ekskluzivnoj javnoj kući uzdržavajući prostitucijom dijete; mladić koji mijenja poslove te novac šalje roditeljima sve dok ne počini samoubojstvo; žena koja radi kao recepcionarka u "noćnom solariju" sve dok ne završi u zatvoru zbog ubojstva agresivne mušterije koja ju je zamijenila za "maserku" te, naposljetku, muškarac koji uzima pravdu u svoje ruke i sačmaricom ubija općinske moćnike koji su preuzeli kontrolu nad lokalnim rudnikom.

Na etičkoj i religijskoj razini sve priče povezuje čin nasilja i naslovni "dodir grijeha". Na socijalnoj razini sve priče povezuje zahuktali kineski kapitalizam koji stubokom preobražava zemlju (a s njome i čitav svijet). No o kakvom se zapravo to kapitalizmu radi?

Na slučaju radnika koji preuzima pravdu u svoje ruke možemo vidjeti model pretvorbe koji uz političku asistenciju društveno bogatstvo stavlja u privatne ruke. Pritom se ne spominje Komunistička partija Kine koja sprovodi i nadgleda tu pretvorbu.

U slučaju samozvanog pljačkaša banaka možemo vidjeti desperadosa koji uzdržava obitelj ubijanjem dobrostojećih građana na izlasku iz poslovnica banaka. Pitanje vlasništva i kontrole banaka, njihove uloge u privatizaciji društvene imovine te načina na koji su banke po potrebi sa-



nirane državnim novcem, ali i socijalno-političku pozadinu novog sloja više klase – Jia ne otvara.

Mladić koji raznim industrijsko-uslužnim poslovima (tekstilna industrija, tehnološka industrija, turizam) uzdržava roditelje slika je suvremenih radničkih migracija unutar zemlje. Ali opet, Jia ne objašnjava, pa čak niti ne naznačuje, zbog kakve je socijalne dinamike mladić prisiljen uzdržavati svoje roditelje koji, pretpostavljamo, žive na selu, dakle, na području kojem novac od migranata koji rade u gradovima predstavlja ključan element preživljavanja.

I na kraju, tu su dvije žene iz industrije seksa, manje poznatog sektora kineskog ekonomskog čuda. Kakav je zakonski status "noćnih solarija" i ekskluzivnih "restorana" u kojima se osoblje klijentima mora obraćati kao "uvaženim gostima", te kakav je uopće položaj prostitucije unutar nisko plaćenih ženskih poslova – također nije poznato.

Dakako, Jia nije obavezan objašnjavati, pa niti naznačivati kontekst svojih priča. Uostalom, i manje informirani gledatelji trebali bi nešto znati o tome. Oni bolje informirani trebali bi se još više informirati i tako kontekstualizirati *Dodir grijeha*: njegovo "ovdje i sada". Objašnjavanje nije ono što želim problematizirati kod Jiajeva filma. Raspravu možemo otvoriti pitanjem: Koliko jedna ovakva, široka i opća kritika kineskog kapitalizma zapravo ulazi duboko u njegovu složenu problematiku?

Za ilustraciju te složene problematike vratimo se u Francusku s kraja 1950-ih i Tatijevoj komediji *Moj ujak* (*Mon oncle*, Jacques Tati, 1958). U njoj se na poslijeratni francuski ekonomski uzlet gleda u satiričnom svjetlu. Napredak donosi pad kvalitete života zbog otuđenja. Tati komediju uobličava kroz dihotomije: staro-novo, tradicionalno-moderno, humanističko-tehnološko, autentično-otuđujuće, građansko-malograđansko i sl, gdje se prvo uvijek pretpostavlja potonjem, pa u kontekstu onoga što je građansko i onoga što je malograđansko, i "novo", i "moderno" i "tehnološko" postaju negativne kategorije.

Tatijeva kritika poslijeratnog razvoja u cjelini je efektna i na mjestu. Ne treba ni naglašavati da je *Moj ujak* klasik francuskog filma i svjetske komedije. No gledajući iz današnje perspektive jasno je da u ideološkom smislu Tati od drveta nije vidio šumu. Francuska historiografija tri po-

slijeratna desetljeća naziva "30 zlatnih godina" (50-e, 60-e, 70-e). U tom razdoblju ojačan je srednji sloj, radnička klasa stekla je brojna prava i povlastice, općenito, uspostavljena je takozvana "država blagostanja" i snažno demokratsko društvo.

Iz perspektive *Mog ujaka* ništa se od toga ne vidi. Kroz kritiku "napretka" i "novog" Tati iznosi kritiku malograđanštine, pomodarstva i konzumerizma. Naravno, iz današnje povijesne perspektive ta je kritika posve promašena. Povjesničari u *Mom ujaku* u najboljem slučaju mogu vidjeti tek jedan naivan film. Francuska i čitava Europa danas sa sjetom i ponosom gledaju na veličanstveno razdoblje "30 zlatnih godina", a Tatijev film doima se necjelovitim te kritički klišejiziranim i pojednostavljenim. Naravno, svaka kritika, svaka korekcija je dobrodošla. Međutim, Tatijeva kritika novonastalog francuskog višeg srednjeg sloja, koja se nekada pozicionirala kao provokativna i humanistička, danas se doima partikularnom i ideološki retrogradnom. U njoj možemo uživati jedino ako posve zanemarimo povijesni kontekst filma i fokusiramo se na strogo izvedbene kvalitete Tatijeve komedije.

Promatramo li kroz ovo filmsko-povijesno iskustvo *Mog ujaka* i Jiaov *Dodir zla*, možemo se zapitati je li i ovdje kritika necjelovita, površna, pa i općenito povijesno neutemeljena. Kao i poslijeratna Francuska i suvremena Kina bilježi snažan gospodarski rast. No razlike između dvaju povijesnih modela su, dakako, goleme. U Kini nije na djelu proces izgradnje demokratskog društva i "države blagostanja", već neoliberalne ekonomije kojom upravlja komunistička partija. Slijedom toga radnička se prava gube, a ekološka cijena ekonomskog rasta mogla bi imati katastrofalne posljedice. Za razliku od francuskih "30 zlatnih godina" kinesko je ekonomsko čudo u malo čemu model koji bi trebalo slijediti. Izuzev golog gospodarskog rasta (neki kažu najvećeg u povijesti čovječanstva) on ne pokazuje neke druge značajne kvalitete za razvoj kineskog društva. Pa, ipak, neporecivo je da je snažan rast stavio kineskoj djeci "mlijeko na stol" i općenito poboljšao prehranu i osnovne uvjeta života te po prvi puta u povijesti Kine uspostavio vidljiv urbani srednji sloj. Prema podacima koje iznosi marksist David Harvey u svojoj knjizi *Kratka povijest neoliberalizma* (2004) urbani dohodci, koji su 1985. u prosjeku iznosili jedva nešto više od 80 dolara godišnje, skočili su na više od 1000 dolara 2004. godine, dok su se ruralni u istom periodu popeli s oko 50 dolara na oko 300 dolara. Pitanje je: Nije li to možda "šuma" koju Jia ne vidi?

Ako smo Tatijevu kritiku nazvali legitimnom (koliko god bila promašena i naivna) Jiaova je još legitimnija. Za razliku od poslijeratne Francuske suvremena je Kina autokratsko društvo koje u neku ruku spaja najgore od neoliberalnog kapitalizma s jednopartijskim, takozvanim realsocijalizmom, odnosno, današnja je Kina "osebujna vrsta tržišne ekonomije koja u sve većoj mjeri integrira neoliberalne elemente u kombinaciji s autoritarnom, centraliziranom kontrolom" (isto, Harvey). Ali kako kod Tatija nailazimo tek na neke klišejizirane kritike malograđanštine, tako kod Jia imamo tek neku opću, neodređenu kritiku kapitalizma kao sustava koji raslojava, otuđuje i, naposljetku, kanibalizira društvo koje zaposjeda.

Pojedini dijelovi *Dodira grijeha* izvanredne su minijature. Primjerice, epizoda sa seljanima koji na ulazu u mjesto postavljaju rampu za kamione s obližnjeg gradilišta tražeći naknadu od deset yuana za uništavanje mjesne ceste. Kada vozač odbije platiti ako ne dobije račun, jer ne želi novac dati iz vlastitog džepa, seljani ga izvlače iz kamiona i prebijaju na stovarištu rudarskog otpada. Epizoda je mala, ali govori o bezakonju i nasilju (posredno i ekološkoj devastaciji) koju stvara kapitalizam. Svatko nešto pokušava uhvatiti, onoliko koliko može, "poduzetništvo" je drugo ime za pljačku, a koliko je veća koncentracija kapitala i političke moći toliko je više i nasilništva.

Kroz ovu epizodu efektno se pomalja pejzaž kineskog Divljeg istoka. Velika je to tapiserija s pljačkašima i osvetnicima, ubojicama i lopovima, prostitutkama i bogatašima, radnicima i korumpiranom birokracijom – te čitavim slojevima

lutajuće populacije. Kao i u prethodnim Jiaovim filmovima i ovdje je sve politika i ničega nema izvan politike. Svaka promjena karaktera otkriva političku pozadinu, a svaki događaj politički je induciran. Svaki pucanj iz sačmarice ispaljuje politika i svaki nož poteže politika. Sve je to bila odlika i dosadašnjih Jiaovih filmova. No, ipak, Jiaova kritika suvremene Kine u *Dodiru grijeha* čini se bitno drugačijom od kritike kakvu je do sada prakticirao.

Zhangke Jia rođen je 1970. u Fenyangu, drevnoj zabiti sjeverne Kine. Na pekinškoj Filmskoj akademiji studirao je filmsku teoriju, ne i režiju. Već od prvih filmova Jia je fokusiran na preživljavanje malih ljudi iz provincijskih gradića – sve do *Svijeta* (*Shijie*, 2004) Fenyang i provincija Shanxi metonimija su Kine u njegovim filmovima. Kao *underground* redatelju čiji filmovi nisu imali standardnu distribuciju u domovini rana mu je karijera bila u potpunosti ovisna o međunarodnim festivalskim uspjesima. Kratki film *Xiao Shan ide kući* (*Xia Shan Hui Jia*, 1995) dobitnik je nagrade u Hong Kongu, gdje je Jia ujedno upoznao budućeg dugogodišnjeg producenta Keung Chowa te snimatelja Nelsona Yu-Lik Waia. Novčana nagrada za *Xiao Shan ide kući* uložena je u produkciju *Džepara* (*Xiao Wu*, 1997), a slijedile su i druge međunarodne financijske potpore. Međutim, tek je *Svijet* prvi Jiaov film koji izlazi iz *undergrounda*, probija se kroz cenzorski sustav bez uobičajenih autorskih i političkih ustupaka te dobiva svoju nacionalnu distribuciju.

Dugačka lista međunarodnih priznanja svoj vrhunac doseže kada Jia za *Mrtvu prirodu* (*San Xia Hao Ren*, 2006) dobiva Zlatnog lava u Veneciji; još jednom kada za dokumentarac *Neupotrebljivo* (*Wu Yong*, 2007) dobiva nagradu u venecijanskom programu Horizonti i, napokon, kada za *Dodir grijeha* u Cannesu dobiva Zlatnu palmu za scenarij.

Svijet nije samo ušao u nacionalnu distribuciju, već je i sažeo Jiaove tematske i političke preokupacije s prijelaza 20. u 21. stoljeće, prvenstveno nemogućnost kretanja / putovanja / bijega. *Platforma* (*Zhantai*, 2000), film je o likovima koji su zapeli u zabiti Fenyanga, a naslov se referira na pop pjesmu koja govori o stajanju na željezničkom kolodvoru, promatranju vlakova i maštanju o odlasku. Dakle, riječ je (u političkom smislu) o sentimentalnoj fantaziji bijega. *Neznana zadovoljstva* (*Ren Xiaoyao*, 2002) priča su o nezaposlenoj mladeži iz Shanxia koja nakon gledanja *Paklenog šunda* (*Pulp Fiction*, Quentin Tarantino, 1994) pokušava opljačkati banku i pobjeći u Peking, da bi njihov motor ostao bez goriva i prije kraja nezavršene ceste do Pekinga. Priložena metafora više je nego jasna.

Tu nemogućnost kretanja/putovanja/bijega sažeo je *Svijet*. Film je Jia nazvao prema tematskom parku iz predgrađa Pekinga u kojem se nalaze mini verzije Eiffelova tornja, Taj Mahala pa čak i u međuvremenu srušenih Twinsa (kaže jedan od čuvara: "WTC je srušen 11. 9. 2001, ali naš još stoji"). Pekinški tematski park mjesto je na kojem oni Kinezi koji nemaju novca, vize za putovanje u inozemstvo, ili ni jedno od toga dvoga, mogu upoznati "veliki svijet". Zanimljivo, mnogi veliki gradovi imaju slične tematske parkove, a u Dongguanu, sjeverno od Hong Konga, izgrađeno je čitavo naselje koje sadrži sedam zona modeliranih prema Amsterdamu, Parizu, Veneciji, Egiptu, Karibima i Kaliforniji, svaka navodno oblikovana s takvom pažnjom da ih je "nemoguće razlikovati od originala" (H. French, *New York Times*, 2004).

Na početku *Svijeta* stoji slogan: "Pogledajte svijet ne napuštajući Peking." Ironija je više nego očita. U Svijetu postoji čak i lažna zrakoplovna kompanija i lažni avioni s kojima turisti mogu iskusiti "ljepotu zrakoplovnog putovanja svijetom". Film prati mlade ljude osuđene na Svijet i na zatvoreno kinesko društvo. No poznata tematizacija nemogućnosti kretanja/putovanja/bijega ovdje se već spaja s migracijskim kretanjima radne snage u potrazi za poslom ili blagdanskim putovanjima kući. Ne samo da u Svijetu rade ruske djevojke (kojima njihove kineske kolegice zavide na slobodi kretanja, premda su Ruskinjama na dolasku odmah oduzete putovnice), već je i većina zaposlenog kineskog osoblja stigla

iz raznih dijelova Kine. Dotadašnja Jiaova kritika Kine kao autokratskog i zatvorenog društva time se počinje miješati s kritikom Kine kao ranokapitalističke ekonomije čiji se gospodarski rast hrani masom mlade, migrantske radne snage. Iako se te dvije razine Jiaove kritike – nemogućnost kretanja i prisila kretanja – čine oprečnima, one zapravo na dihotomijski način oslikavaju paradokse suvremene Kine: opreku između jednopartijskog političkog sustava i kapitalističke ekonomije, neslobodnog društva i slobodnog tržišta, nemogućnosti putovanja i prisile migracijskog kretanja. Pri tom, kretanje nije više samo simbol bijega i slobode, već i dinamike kapitalizma i njegova beskrajnog cirkuliranja robe i radne snage. Prema službenim brojkama iz 2004, kada je snimljen *Svijet*, Kina je imala "114 milijuna migrantskih radnika koji su napustili ruralna područja, privremeno ili zauvijek, kako bi radili u gradovima, a državni stručnjaci predviđali su da će taj broj porasti na 300 milijuna do 2020. godine, a na koncu i do 500 milijuna. Sam Šangaj imao je tri milijuna migrantskih radnika. Usporedbe radi, sveukupna migracija Iraca u Ameriku između 1820. i 1930. godine procjenjuje se na oko 3,5 milijuna ljudi" (isto, Harvey).

Motiv beskrajnih krugova cirkuliranja mlade radne snage u potpunosti će obilježiti *Mrtvu prirodu*. Kao i *Svijet* i *Mrtva priroda* smještena je u posve određeni prostor. Riječ je o golemom gradilištu Tri veličanstvene brane na rijeci Jangce. Jia je na prostor najvećeg kineskog građevinskog projekta stigao početkom stoljeća snimajući dokumentarac *Dong* (*Dong*, 2006) o svom prijatelju, slikaru Xiaodong Liu koji je tamo radio na velikim grupnim portretima radnika koji su radili na raščišćavanju zgrada određenih za rušenje i žena koje su radile u zabavnoj industriji. Jia se trenutačno oduševio nevjerojatnim okruženjem u kojem se našao. Nigdje nije vidio toliko muškaraca golih do pasa i tako golemu preobrazbu krajolika. Projekt Tri veličanstvene brane uključivao je 250 000 radnika, prostor određen za akumulacijska jezera pokrivao je 632 kvadratna kilometra, a u tu svrhu trebalo se preseliti milijun i 200 tisuća ljudi, te sravniti sa zemljom desetke gradova i naselja, uključujući i one starije od 2 000 godina.

Jiaova kritika u *Mrtvoj prirodi* vrlo je određena. Od tematizacije migracije radne snage film dolazi do tematizacije megalomanskih građevina. Prvo je karakteristično za kapitalističku ekonomiju, drugo za totalitarna društva od Mezopotamije i starog Egipta do Staljinova SSSR-a. Veza između totalitarnog društva i velikih građevinskih pothvata – u pravilu vodograđevnih – dobro je poznata. Još je Marx utvrdio da tiranski režimi obično nastaju u područjima u kojima klima i tlo pozivaju na gradnju grandioznih irigacijskih ustava. Naime, njihova gradnja zahtijeva centraliziranu državnu silu i golemu (prisilnu) radnu snagu. Dapače, u knjizi *Orijentalne despocije* (1988) njemački sinolog iznio je tezu *Wasserbau* o irigacijskim kanalima i diktaturi: povijest je doista pokazivala da je irigacija provocirala prisilu i kontrolu.

Jiaova politička kamera nalazi se u vrtlogu te goleme transformacije i destrukcije. Na velikoj vrućini razgolićeni radnici ruše napuštene zgrade, odvajajući ciglu i željezo i oslobađajući prostor za plovidbu brodova. Za to vrijeme u stanovima predviđenima za rušenje rade prostitutke, žene čiji su muževi nastradali na poslu, pa više ne mogu prehranjivati obitelj.

Film je koncipiran kao diptih. U njega nas uvodi muškarac koji traži svoju kćer, a jedina adresa koju ima već se nalazi pod vodom, te žena koja dolazi tražiti svog muža, poslovođu koji se već mjesecima ne javlja kući. Oko njih se ruše zgrade, ordiniraju lokalne bande, pa čak i prolijeću leteći tanjuri i lansiraju se u atmosferu golemi betonski spomenici. Takvim nadrealnim specijalnim efektima Jia efektno naglašava nestvarnost čitave situacije. Zaključimo, i *Svijet* i *Mrtva priroda* rabe dokumentaristički prosede, karakterizira ih specifično mjesto radnje, digitalna tehnika snimanja koja olakšava produkciju, odsustvo žanrovskog pripovijedanja i razvijenije fabule, ciljana društvena kritika te specijalni efekti i animirani dijelovi (*Svijet*) koji naglašavaju nadrealnost snimanog.

Dodir grijeha je u tom smislu nešto potpuno drugačije. Film nema konkretno mjesto radnje, rabi žanrovski prosede i međusobno povezane fabule, snimljen je na šest različitih lokacija, te ne donosi ciljanu i određenu društvenu kritiku. Pojednostavljeno, ako je Jia *Svijeta* i *Mrtve Prirode* bio kineski Godard, Jia *Dodira grijeha* je kineski Tarantino. Ono što prvo upada u oči kod *Dodira grijeha* je žanrifikacija prosedea. Već od prvih kadrova jasno nam je da ulazimo u žanrovski svijet: tu su drumski razbojnici naoružani sjekiricama, usamljeni bajker koji ih munjevitom brzinom pobije, tu je osvetnik sa sačmaricom, žena koja nožem ubija nasilnu mušteriju, itd. Ulazak u žanrovsko ne znači samo goli izlazak iz dokumentarističkog područja, već i promjenu ideološke paradigme. Jiaju je i dalje sve politika, ali ovo sasvim sigurno nije ista politika kao u prethodnim filmovima. Žanr je već sam po sebi markacija određene ideološke paradigme. Žanrovski narativi uobličavaju se međudjelovanjem industrije i tržišta, dominantne ideologije i populizma. Žanr koji je obilježio novu, moćnu Kinu i njene imperijalne regionalne i globalne težnje, žanr je povijesnog spektakla kakva ga predstavljaju Zhang Yimou (*Heroj /Ying xiong*, 2002/), John Woo (*Crvena stijena /Chi bi*, 2008/) i Ang Lee (*Tigar i zmaj /Wo hu cang long*, 2000) – jedan kineski, jedan hongkonški i jedan tajvanski redatelj koji različitim putovnicama, ali istim žanrom simboliziraju trojednu Kinu, ujedinjenju prošlošću i budućnošću.

Na žanr povijesnog spektakla može se gledati kao na državotvorni žanr. Kineska država nije mlada, novonastala država, dapače, no ekonomski uzlet probudio je osjećaj mladosti, novog početka, koji se preslikava u žanru povijesnog spektakla kroz historijske mitove državotvorne i povijesne veličine. Zbog toga je najčešća tema žanra povijesna uspostava jedinstvene Kine, ali i teme koje općenito prizivaju nekadašnju slavu. Ta nekadašnja povijesna veličina povezuje se s onom današnjom, a ona se posredno reflektira i u samom filmu kao izvanrednom produkcijskom i izvedbenom pothvatu. Tako već i film sam po sebi predstavlja ideološku poruku. Državotvorni mitovi najčešće se povezuju s američkim žanrom vesterna i pretvaranja Divljeg zapada u uređeni pravni i državni vrt. *Dodir grijeha*, pak, predstavlja suvremenu Kinu kao prostor Divljeg istoka. U okviru usporedbe s vesternom – ako povijesni spektakli predstavljaju mitotvorne i državotvorne vesterne – *Dodir grijeha* je antimitski vestern. Gospodarski uzlet stvara državu, ali razgrađuje društvo. Žanrovski elementi koje Jia pritom koristi u ovom antimitskom vesternu Divljeg istoka – najuočljiviji u elaboriranim i istaknutim scenama ubojstava – elementi su koje preuzima iz hongkonškog akcijskog filma, ali i samog žanra povijesnog spektakla koji se također koristi hongkonškim žanrovskim rezervoarom. I tu, zapravo, počinje otupljivanje Jiaove kritike. Umjesto specifične lokacije imamo neodređen, a time i žanrificirani prostor; umjesto ciljane društveno-političke kritike imamo neodređenu kritiku kapitalizma; umjesto dokumentarističkog prosedea imamo žanrovski prosede čiji pojedini elementi proizlaze iz eksploatacijskih žanrovskih klišeja.

Možemo zaključiti da je promjena prosedea dovela i do promjene kritike. Varijacija autorskog načina rada potaknula je i varijaciju unutar kritičkog diskursa. Naizgled, sve je isto. Jiaova kritika je i snažna i nepromijenjena. Prostor *Dodira grijeha* pejzaž je socijalno-ekološke katastrofe. Ali kao što je u dosadašnjim filmovima svaka promjena i svaki događaj bio politika, tako je i politika napuštanje dokumentarističkog prosedea i uvođenje žanrovskih obrazaca. Varaju se oni koji ne misle tako.

Najuočljivija posljedica promjene unutar autorskog prosedea poopćavanje je kritičkog diskursa. Jednim dobrim dijelom to poopćavanje proizlazi iz prijetnje cenzurom. Jasno je da Jia ne može samo tako eksplicirati ulogu komunističke partije u privatizaciji rudnika, pitanju kontrole i uloge banaka ili zakonske regulacije prostitucije i drugih nisko plaćenih poslova ženske radne snage. No drugim dijelom to je poopćavanje posljedica i žanrifikacije prosedea. Unutar narativa kao što je epizoda s drumskim pljačkašem

ili ženom koja radi u javnoj kući, kapitalizam je tek neka neodređena atmosferska prisutnost, poput smoga ili kiše koja ne prestaje padati, na neki način daleka i nestvarna u svojoj mističnosti i neodređenosti.

U epizodi s privatizacijom rudnika imamo kapitalizam u kojeg se može uperiti sačmarica. I drumski pljačkaš i žena iz javne kuće potežu oružje na kapitalizam. Ali drumske bande i slučajni klijenti banaka, ili mušterija iz javne kuće, tek su avatari kapitalizma, ne i njegova suština. Koliko imaju veze s kineskim kapitalizmom "ovdje i sada", društvenim nepravdama i patologijama koje generira, isto toliko imaju veze i sa žanrovskim obrascima.

Tatijeva kritika francuskog ekonomskog buma s kraja 1950-ih kroz kritiku (malo)građanstva danas se čini promašenom, jer je bila površna i baratala je stereotipima. Nešto se slično može reći i za najnoviju Jiaovu kritiku kineskog gospodarskog neoliberalizma. Iako je temelj kineskog ekonomskog uzleta jeftina radna snaga, jer "nadnica po satu u tekstilnoj proizvodnji u Kini kasnih 1990-ih iznosila je 30 centi, nasuprot 2,75 dolara u Meksiku i Južnoj Koreji, oko pet dolara u Hong Kongu i na Tajvanu, a više od deset dolara u SAD-u" (isto, Harvey), iako se "dohodovni jaz između bogatog dijela urbanog stanovništva i siromašnih u ruralnim područjima toliko oštro povećao da neke studije sada stupanj rascijepa u kineskom društvu procjenjuju dramatičnijim od situacije u nekim od najsiromašnijih nacija Afrike" (isto, Harvey), iako su "uvjeti rada u tolikoj mjeri neregulirani, despotski i izrabljivački da svojom bešćutnošću mogu postidjeti i opise koje je svojedobno prikupio Marx u svojem razornom prikazu uvjeta rada u tvornicama i domaćinstvima Velike Britanije u raznim fazama Industrijske revolucije" (isto, Harvey), i tako dalje… i tako dalje – na dijelu su ipak vrlo složeni procesi koji se ne mogu obuhvatiti poopćenim ili površnim kritikama. Pa čak niti kada su posrijedi autori poput Tatija ili Jia.

Dragan Jurak

UDK: 791.633-051PAYNE, A."2013"(049.3)

Nebraska

(Alexander Payne, 2013)

Woodyja Granta (Bruce Dern) ugledat ćemo odmah na početku filma, a upoznati tek na kraju, iako nećemo moći reći s potpunom sigurnošću da nam je središnji lik filma *Nebraska* posve razvidan u postupcima i htijenjima. Ustvari, prvo ćemo zapaziti zamračen ekran i čuti zvukove cestovnog prometa (to traje vrlo kratko), a zatim će zvukovi dobiti sliku. Crno-bijelu. Vidimo mjesnu prometnicu bez prestižnih automobila, s lijeve strane niz rasvijetljenih stalno mijenjajućih reklama, a s desne vagone cisterni. Tek tada razabrat ćemo relativno sporo kretanje starog, neupadljivo odjevena čovjeka. To je Woody Grant. Okružen je sivilom. Na tlu je tanak sloj snijega. Starca ćemo uskoro zateći u drukčijem urbanom prostoru. Uporan je u hodanju. Je li beskućnik? Kompulzivni hodočasnik? Lutalica u bespućima demencije? Zaustavlja se policijsko vozilo, iz njega izlazi policajac, hitro prilazi osamljeniku i upita ga kamo ide i odakle dolazi. Starac šuti i na postavljene upite odgovara podizanjem ruke prema naprijed i natrag. Odveden je u policijsku postaju. Po njega dolazi njegov sin David (Will Forte). On ima pogled tužnog psa te izgleda kao da će briznuti u plač zbog nemoći i sažaljenja kad je ugledao oca. Starac je izvan okvira pa je Davidovo lice vrlo znakovito. Taj pogled mogao bi odati osobine mlitavog slabića i gubitnika, i on će tijekom filma imati vremena u raznim prigodama potvrditi ili opovrgnuti taj prvobitni gledateljski dojam.

Kratak razgovor oca i sina otkrit će razlog Woodyjeva tjelesnog kretanja. On je dobitnik nagrade od milijun dolara. Ima i potvrdu o tomu. Da bi podigao nagradu mora otići u grad Lincoln u Nebraski. David mu govori da je to prijevara, da je organizatoru u interesu poštom prikupiti pretplate za razne tiskovine i izigrati naivne i da na-

grada od milijun dolara jednostavno ne postoji. Woody ne haje za Davidove argumente. Dvaput će napustiti stan i zaputiti se na apsurdno pješačenje. No dolazi do obrata. David pristaje odvesti oca u Nebrasku ne želeći mu i dalje potkopavati iluziju o milijunskom dobitku. Oni kreću na putovanje u kojem moraju proći 750 milja, ali prije njihova odlaska upoznat ćemo Woodyjevu ženu Kate (June Squibb), upornu u mrzovoljnom zanovijetanju i Davidova starijeg brata Rossa (Bob Odenkirk), spikera na lokalnoj televiziji, odanog majci i prizemnije naravi od Davida. Kuća roditeljska skromna je prizemnica. Na njezinu stražnjem dijelu napeta je crna plastika s provizorno uglavljenim vratima. Odraz održivog siromaštva. Niža srednja klasa u slabljenju s Woodyjevom proleterskom siluetom umirovljenika. Ali naslov filma nije Montana, pa putovanje možda urodi (veću štetu ne može donijeti) sretnim ishodom.

Redatelj Alexander Payne pokrenuo je i usmjerio *Nebrasku* kao nesentimentalno putovanje američkim ruralnim Srednjim zapadom gdje likovi pokreću priču, utjelovljuju podzaplete i dinamiziraju radnju. Brzine kadrova i prizora umjerene su jer moraju omogućiti bliskost s akterima i preglednost zbivanja, a tu nastupaju ostale osobitosti konvencije i ikonografije filma ceste: benzinske crpke, jeftini moteli… i nepregledna cesta. Sudare i kvarove vozila u *Nebraski* nećemo zamijetiti. Na prvi pogled ovo je film ceste, ali od te vrste filmova odstupa u jednoj bitnoj odrednici: glavne likove ne povezuje tek osnovna radnja – često besciljno putovanje diljem Sjedinjenih Američkih Država.

Da bi stigli u Nebrasku Woody i David moraju proći kroz Južnu Dakotu. David će zapaziti uz cestu putokaz za Mt. Rushmore pa će reći Woodyju da bi mogli otići pogledati spomenike što ovaj odbija, no David ih ipak odveze podno skulptura slavnih američkih predsjednika. Tu borave vrlo kratko. Za Woodyja to je čisti gubitak vremena. Ogromne granitne skulpture četiriju glava znamenitih predsjednika: Washingtona, Jeffersona, Theodorea Roosevelta i Lincolna (takav je poredak gledajući s lijeva na desno) Woody Grant, prezimenjak generala i predsjednika Ulyssesa S. Granta, promatra bez trunka nacionalne patetike, dapače, odriče im svaku povijesnu važnost te ne pokazuje niti minimalnu turističku naklonost ili znatiželju. To je gomila stijena grubo isklesana… nitko nema odjeću… Lincoln nema uho… kao da je majstorima dosadio posao. Otprilike tim je riječima Woody iskazao prijezir prema američkoj granitnoj povijesti i tradiciji.

Monumentalna slava upisana u kamen za Woodyja je bezvrijedna i podobna samo za ruglo i karikaturalnu sprdnju. Za Hitchcocka je Mount Rushmore u filmu *Sjever-sjeverozapad* (*North by Northwest*, 1959) poticajna kulisa za uzbudljivi epilog, ali i neosporan simbol američke moći slobode i demokracije, što je u punom jeku hladnoga rata bilo posve razumljivo. Woody Grant je starac, ali za prastare zasade *Americane* nimalo ne mari. Možda bi bilo drukčije da nije uvjeren kako ide po milijun dolara. Woodyjeve lakonske opaske o Mt. Rushmoreu nisu znak senilnosti. U njima prebivaju duhovitost, cinizam i zloba, ali i potvrda da je on mentalno i emocionalno nimalo lako shvatljiv – zato s njim treba postupati oprezno i istančano, mimo prakse socijalnih službi i psihijatrije. U Južnoj Dakoti doći će do prvih koraka zbližavanja oca i sina preko zajedničkog opijanja u nekoj rupetini od gostionice. Razotkrivajuća i empatička povezanost oca i sina u trenucima pijančevanja jest klišej, ali ne kvari dojam.Takve prizore ispovijedanja uvijek ćemo prihvatiti jer ih trijezni razgovor u uobičajenim obiteljskim okolnostima nikada ne omogućuje ili potiče. David je prvo naručio bezalkoholno piće, ali kad mu je Woody to spočitnuo tada je i on uzeo pivo. "Popit ću pivo s ocem", govori David konobarici. Blagonaklonost sina uzdignuta je iznad pivskog rituala. Ili je David tek kolebljivi mekušac.

Neovisno o tomu kakvim Davida smatramo boravak u Južnoj Dakoti značajan je za Woodyjev tjelesni identitet. Otac i sin onako pijani nisu mogli nastaviti putovanje, pa su prenoćili u nekom motelu. Tijekom noći Woody ulazi u sobu (nećemo vidjeti kad je izišao i gdje je bio) spotakne se u mraku i tresne na pod. Buka je probudila Davida koji odmah ustaje, pali svjetlo te prilazi bespomoćnom ocu i pritišće mu ručnik na glavu da bi zaustavio krv. U sljedećem kadru Woody je u bolnici, a liječnik upravo obavlja završno šivanje rane na glavi. Posjekotina nije velika, no upućuje na Woodyjevu staračku krhkost, a možda je i predznak starčeve smrti. Woody ne uzima tablete, nema astmu, srčane tegobe, dijabetes, no on je star i kao takav statistički pripada okrilju smrti. Šivanje rane evocira stare crno-bijele filmove iz 1930-ih, kao da monokromatska slika daje dodatnu tegobu i prijetnju, onostranu fatalnost koja ulazi u vidno polje gledatelja.

Kad otac i sin ostanu sami Woody kaže da je izgubio zube. Sljedećeg ih jutra potraže ih oko tračnica gdje Woody vjeruje da ih je izgubio. Kad ih doista i pronađu u okružju smeća i šina oni izgledaju kao oglodana kost neke ptice (kamera ih ne pokazuje izbliza) i postaju znak ljudske potrošivosti, nadomjestak za prirodnu uvjetovanost čovjekova tijela. Tijelo starca kao da pripada nehumanom smetištu. Bez da ih je dezinficirao Woody zube ugura u usta. Otac i sin ubrzo napuštaju Južnu Dakotu i tu se završava srednji dio filma.

Ubrzo dolaze u malo mjesto Hawthorne u Nebraski. To je Woodyjev rodni kraj. Tu je upoznao svoju ženu Kate i posjedovao automehaničarsku radionicu sa sumještaninom Edom Pegramom (Stacy Keach). U Hawthorneu živi Woodyjev brat Ray (Rance Howard) s obitelji. To mjestašce izgleda pusto i sablasno te je svedeno na jednu ulicu. Woody je prepoznao staru automehaničarsku radionicu. Scena razgovora s njezinim zaposlenicima znakovita je za sociokulturne promjene u suvremenoj Americi. Oba mehaničara hispanoameričkog su podrijetla, slušaju latino glazbu, a međusobno govore španjolski jezik. Starog vlasnika Pegrama uopće ne poznaju. Woodyju kao da je time poništen dio biografije i on odlazi iz radionice usput dobacujući jednom mehaničaru: "Uporabio si krivi ključ." Time je "pokazao" da je pribran i ipak pouzdana pamćenja.

Ubrzo se kod Woodyjeva brata Raya okuplja cijela porodica (dolaze i Woodyjeva žena Kate te njegov drugi sin Ross). No nema međusobne srdačnosti i prisnosti, niti puno razgovora. Woodyjevi nećaci Bart (Tim Driscoll) i Cole (Devin Ratray) dva su debela zgubidana skromne inteligencije koji stalno provociraju Davida. Kamera ih promatra s motrišta malog ekrana pa izgleda kao da televizijski aparat gleda njih, što podcrtava potpunu komunikacijsku izgubljenost i apatiju bliskih srodnika.

Woody, Kate, David i Ross uskoro posjećuju Woodyjevu rodnu kuću i mjesno groblje koje je proplanak bez prave grobljanske urednosti s mnogo niskih nadgrobnih ploča; Kate glasno izgovara imena pokojnika i vrlo ih pogrdno opisuje, poglavito Woodyjevu majku. Zastane kod jednog groba, spomene ime i prezime pokojnika govoreći da joj se htio uvući u gaćice. David kara majku zbog njezina rječnika, ali Kate ne posustaje, zadigne suknju iznad spomenuta groba i taj potez poprati riječima: "Vidi što si mogao dobiti da nisi stalno pričao o korovu." Iako je kamera udaljena od Kate to što smo čuli i vidjeli dostatno je da tu scenu proglasimo velikim gestom opscenosti. To je žig subverzivnosti, jedinstven i neponovljiv u cijelom filmu.

Poslije niza peripetija otac i sin na kraju doputuju u Lincoln. Woody, dakako, nije dobitnik milijun dolara. Kao utješnu nagradu dobiva kapu s natpisom *Prize Winner*. Woody je novcem od nagrade htio kupiti kamionet i novi kompresor. David će mu to omogućiti. Prodat će osobni automobil i kupiti polovni, dobro uščuvan kamionet i kompresor. Woody će zatim proći ulicom Hawthornea vozeći se u trijumfalnom zanosu. Woody je "dobitnik". Ali što je s Davidom? Otac je ostao isti: sebičan i obiteljski hladan alkoholičar koji ne mari za druge ljude te jedino hodanjem obnavlja poriv za životom. Kretanjem kao da nastoji odagnati smrt. Izabrao je kamionet i kompresor. Tehničke stvari. Koje za njega više nemaju uporabnu vrijednost, tek sentimentalnu.

Tko je onda Woody Grant i kakav je on ustvari čovjek? To do kraja nije razotkriveno ni u scenariju Boba Nelsona, niti glumom Brucea Derna. Dernovo je lice prijetvorno i prepredeno lice glodavca s nekom prikrivenom strašću u sebi. David je istinski gubitnik. Ima propalu ljubavnu vezu s izrazito neprivlačnom i dosadnom mladom ženom, kojoj se želi vratiti samo zbog seksa. Ima zatupljujući uhodani posao u trgovini elektroničke opreme. Život mu je bolećivo prazan i on je izabrao putovanje ne toliko zbog obiteljske sućuti prema ocu (iako je ima) koliko zbog nagomilanih frustracija i želje za promjenom.

No na putu je David stekao nove spoznaje o ocu. U Hawthorneu je saznao o njegovim predbračnim i izvanbračnim ljubavnim pustolovinama i surovu iskustvu u Korejskom ratu. Za Davida otac je dobio novu osobnost, nekakvo egzistencijalno pokriće za nastavak življenja koje će ga izvući iz statusa poluzombija spremnog za staračke dom (jer kad gledamo Woodyja kako sjedi na ležaju zavaljen s razjapljenim ustima i nepomičan, jasno je da je pred nama čovjek koji još neće dugo živjeti).

I David i Woody makar su privremeno dobili nov i drukčiji osjećaj postojanja. Woody je ostvario ispunjenje želje, a David je doživio preobrazbu od jadnika i slabića u čvrstog i odgovornog muškarca. Putovanje u književnosti i na filmu često služi inicijaciji i preobrazbi. Američki filozof John Dewey u knjizi *Rekonstrukcija u filozofiji* (1919) napisao je i ovo: "Vrijeme i sjećanje su pravi umjetnici: modeliraju stvarnost po kalupu bliskosti žudnji srca." I tu je izvor za uvid u melankoliju *Nebraske*, stanovitu melankoliju bez sažaljenja i turobnosti. Sjeta svakako nije temeljno raspoloženje filma.

Nebraska je trodijelni film s linearnom naracijom. Nije monoton. A takav je prvenstveno zbog humora i komike. I to crnog humora, pretežito verbalnog, iskazanog kroz dijaloge Woodyja i Davida. Njegova komika priziva burlesku iz nijemih filmova. Woodyjevi budalasti nećaci Bart i Cole predstavljaju tipične likove burleske. Središnji burleskni prizor provaljivanje je u gospodarsku zgradu Eda Pegrama: u toj sceni David i Ross kradu kompresor koji je nekada davno Ed posudio od Woodyja i odbio vratiti. No nakon što već unesu stroj u automobil i krenu, Woody ih mirnim glasom upozori da to nije njegov kompresor. Što je najbolje to nije niti imanje Eda Pegrama nego obitelji Westendorf.

Gledajući vizualnu stranu filma zapazit ćemo učestalost pretapanja. Suvremeni film rijetko koristi pretapanja (i zatamnjenja), ali zato pamtimo filmove Josepha von Sternberga i Orsona Wellesa u kojima pretapanja imaju veliku vizualnu i estetsku privlačnost. U pretapanju, tvrde

filmski teoretičari Siegfried Kracauer i Christian Metz, uvijek postoji neki magijski odjek. No u Payneovu filmu taj odjek nećemo osjetiti. Učinak pretapanja u *Nebraski* nije istovjetan onom iz klasičnog filma, jer je zasnovan na digitalnim snimkama koje su poslije prebačene na crno-bijelu vrpcu. Zašto? Zbog dosljedne nespektakularnosti, ali ne samo zbog toga. Snimatelj Phedon Papamichael načinio je fascinantne slike, poglavito one velike, panoramske. Nebeski zrak prozirnosti tlači zemlju, tlo urasta u nebesa, u svemirsko sivilo boje pepela. Čini se kao da promatramo svijet kroz zamućeni kristal. Te povlaštene slike filma zastrašujuće su lijepe. Prizemnost kretanja dobiva u njima sablasnu optiku. Amerika je ovdje zamalo životno neizdrživa, ali nešto će ublažiti i oplemeniti mrtvilo stalno naoblačene svakodnevice. To je i glazba. Ona daje slikama dodatni opseg, iako ne pripada priči i akterima kao prirodni pokrivač. Mark Orton skladao je muzičku temu filma kao folk-valcer istodobno poletan i elegijski. Violine i gitare (i neki stari žičani instrumenti) s elegancijom i ugodom vode ono nisko, obično, bezlično i sivo prema sublimnom. Ortonova glazba jedina je brazda duhovnosti *Nebraske*.

Film Alexandera Paynea pogodan je za niz usporedbi. One su poznate: *Paris, Texas* (1984) Wima Wendersa, *Pet lakih komada* (*Five Easy Pieces*, 1970) Boba Rafelsona ili *Prava priča* (*The Straight Story*, 1999) Davida Lyncha. Alvin Straight (Richard Farnsworth), Lynchov junak, otprilike je iste životne dobi kao i Woody Grant. Nema poput Granta vozačku dozvolu, ali ne može hodati kao Woody, pa za putovanje Srednjim zapadom, (Laurens, Iowa – Mount Zion, Wisconsin), što je geografski vrlo srodno Woodyjevom itinereru, kao vozilo koristi strojnu kosilicu John Deere. U *Nebraski* je ta kosilica dvaput evocirana: kao reklama na zidu gostionice i kao natpis na kapi starog Westendorfa. U filmu možemo naći i tragove *slapstick* komedija, kao i filmskih klasika Prestona Sturgesa i Franka Capre.

Zadnji kadar filma zadivljujući je total s aromom nelagode: nema automobila, nema razgovora, nema ljudi – samo praznina. Kamionet s Woodyjem i Davidom nestao je na obzoru. Bijela cesta vodi u beskraj. Uz cestu sve su pustopoljine dok na lijevoj strani na dnu kadra vidimo mračnu šumu. Malotko bi na ovakvu mjestu zastao. Sve to *Nebrasku*, kao komediju sretnog kraja, podvrgava neotklonjivoj sumnji.

Aldo Paqoula

UDK: 791.633-051SORRENTINO, P."2013"(049.3)

Velika ljepota

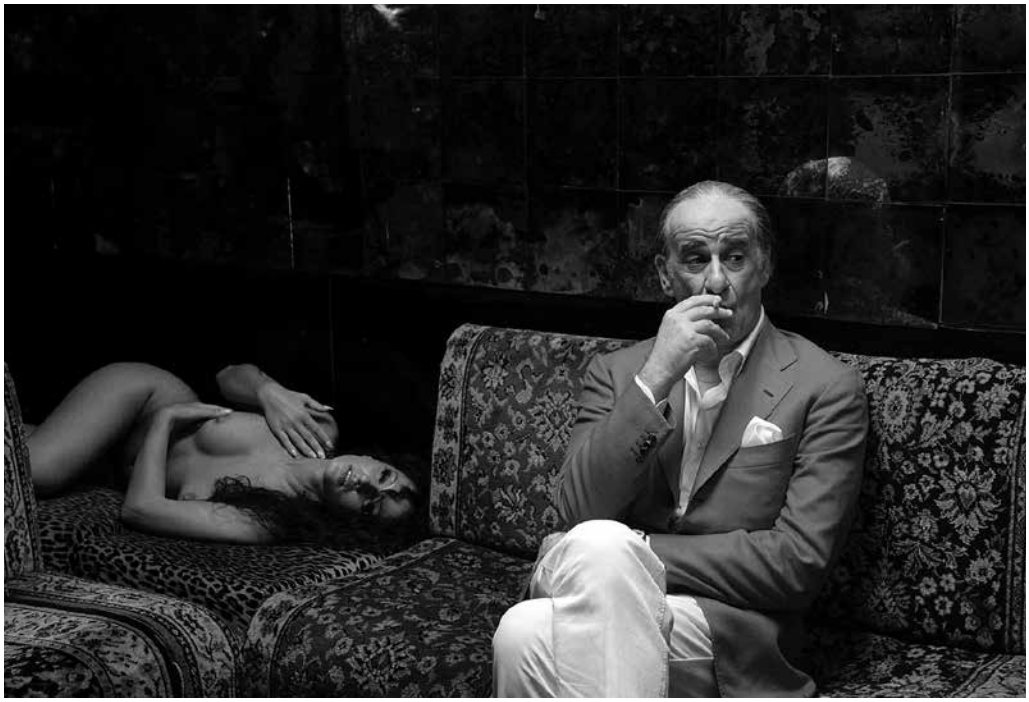
(*La grande belezza*, Paolo Sorrentino, 2013)

Film Paola Sorrentina *Velika ljepota* u skoro svim je prikazima uspoređivan s Fellinijevim ostvarenjima – ponajprije zbog epizodične strukture, koja ponekad gubi ritam, pa djeluje razvučena – ali i tematski (novinar na glamuroznim zadatcima, kao u *Slatkom životu – La dolce vita*, Federico Fellini, 1960) i lokacijski (korištenje rimske baštine kao scenografije). Poveznica s Fellinijem je neminovna i jasna, ali za razliku od sumanutog svijeta kojime jure njegovi protagonisti iz 1960-ih, svijet *Velike ljepote* posve je blaziran, umoran od vlastite tuposti, kao i protagonist Jep Gambardella (Toni Servillo) koji pohodi rimske društvene događaje ne bi li od njih stvorio zanimljive magazinske priče za svoju patuljastu urednicu. Usput, preko volje sudjeluje u kvaziintelektualnim kružocima jednako umornih i vrlo zamornih prijatelja, doživljava zanose i tragedije. Što je najvažnije, on teži osjetiti lijepe trenutke istim intenzitetom kao i one bolne, koji će nas neminovno pogoditi, ali da bi istu razinu doživljaja iscrpili iz neke pozitivne fascinacije potrebno je više truda. Donekle suprotno protagonistu Sartreove *Mučnine* (1938), koji opravdanje egzistencije pronalazi u djelatnoj afirmaciji vlastitoga pogleda ili života, junak *Velike ljepote* samobitnost pronalazi u pasivnom prepuštanju očaranju svijetom. Ta razlika možda sugerira današnji duh vremena koji karakterizira umor i odustajanje od stvaranja ili od aktivne potrage za smislom (naznačene protagonistovom prekinutom književnom karijerom).

Odveć retoričan kraj (u kojemu se sjećanje na čistoću prve ljubavi isprepleće s ekstazom stare opatice na stepeništu kraj Lateranske bazilike, kojime se navodno uspinjao Krist) s patetičnom naracijom protagonista, možda sažima sve nedostatke Sorrentinova postupka: redateljskog, ali i književnog, koji je vidljiv u njegovu romanu *Imaju svi pravo* (2010) – naime, on ima potrebu previše ocrtavati. Često nije zadovoljan s višeznačnošću, s nedorečenošću, pa docira što gledati ili osjećati. Zbog toga efekt nekada tone u banalnost općeg mjesta (u ovom filmu, ali i u knjizi to je fatalna ljubav iz prošlosti). No unatoč manama film je fascinantan. Fotografija, koja je intenzivnog kolorita, i glamurozna scenografija, kojom dominiraju široke terase i vrtovi, odgovaraju oslikavanju duševnog umora i osjećaja uzaludnosti, ali su ipak protkane raskošnim šarmom i energijom kakvu imaju umjetnička djela, pa makar bila uništena vremenom i svedena do otučenog i osakaćenog torza ili do jednog jedinog stiha. Uostalom, u Rim su stoljećima hrlili humanisti tragajući, poput junaka ovoga filma, za čistom ljepotom.

U njegov život ulazimo u trenutku kada slavi 65. rođendan, na fascinantnoj zabavi s gotovo simpatičnim *product-placementom* za Martini, to slatkasto piće, zavodljiva okusa koje konzumenta šarmantno i neprimjetno zavede u opijenost. On je tipičan flaner, bodlerovski slikar modernog života koji se idealno ostvaruje kroz lik novinara (što je već primijetio, dakako, Fellini u *Slatkom životu*). Kroz film on daje wildeovske savjete, drži se na distanci prema svima, hini ironiju, ali teži stvarnom, izvornom iskustvu: to je vidljivo kada prijateljici objašnjava da ne smije plakati na sprovodu prijatelja, nonšalantno i kicoški, dok ona bira besprijekornu haljinu, da bi se u sljedećoj sceni, nakon kratke predstave manira koju je najavio, emotivno slomio noseći njegov lijes. Time nam je redatelj dopustio uvidjeti razliku između deklarativne finoće i realnog života, naglašavajući vrijednost drugoga. Jer, i hladnoća dendija samo je poza, a poze su zazorne onome tko teži ljepoti.

Čini se da za protagonista doživljaj mora imati "istinu" da bi bio inkarnacija ljepote koja mu iskupljuje život od besmisla. Na nekoliko mjesta očit je i stav naspram umjetnosti (koja je



upravo pradomovina ljepote) i njezine percepcije, odnosno, naspram onoga što je Derrida u tekstu iz 1987. nazvao "istina u slikarstvu". Ukratko, pitanje je (preuzeto od Cézannea) što je istina kojoj slikarstvo teži, odnosno, u odnosu na što je to istina? Francuski filozof nudi četiri međusobno podržavajuće razine: prva je identifikacijska, mimetička, čak i tautološka – to je podudarnost slike i motiva; druga je razina ona koja se odnosi na predstavljanje u značenjskom (alegorije ili metafore) i formalnom smislu (kako odabirom forme umjetnik postiže predstavu); treća je razina odnosa s karakterističnim postupcima medija (kako je nešto naslikano ili učinjeno) i četvrta je razina pitanja što je slikarstvo uopće (njegova ontologija). Gdje se u filmu nalazi istina u umjetnosti?

Dakle, on najprije sudjeluje na performansu u kojemu se gola umjetnica, sa srpom i čekićem nacrtanima kod vagine zalijeće glavom u fragment akvadukta, pri čemu joj čelo prokrvari, te potom usklikne "radikalni" *statement*, uz šok i pljesak snobovske publike. U razgovoru s njome priznaje da ne razumije poantu djela, a ona njemu da je krv u performansu lažna. Umjetnost koja se iscrpljuje u šoku i mistifikaciji, s tipičnom ikonografijom suvremenih subverzivaca, ostavlja ga hladnim, a laž u izvedbi doprinosi njegovoj mrzovolji. Performerica u intervjuu mistificira svoju poziciju, pokušavajući predstaviti sebe kao intelektualno superiornu i nedokučivu umjetnicu, ali i kao *celebrity*-ličnost, te pokušava nametnuti u članak intimne i neukusne detalje iz svoga života, što produbljuje novinarevu antipatiju.

Drugi primjer odnosi se na slikarski performans za vrijeme zabave u dvorištu jedne vile. Djevojčica (koja bi se radije igrala s ostalom djecom) prisiljena je pokazati svoje umijeće također snobovskoj publici: na golemo platno ona uz gnjevne krikove prosipa kante boje da bi na kraju oblikovala veliku i fascinantnu (kamera doprinosi dojmu monumentalnosti) apstraktnu slikarsku kompoziciju. Protagonist nije oduševljen i izražava sumnju u iskrenost djevojčičina gnjeva te sa svojom pratiljom radije odlazi podzemnim putovima u palaču Barberini gdje se divi Rafaelovoj *Fornarini*. Što je ta istina u slikarstvu, koju on ne pronalazi u suvremenoj umjetnosti? Izvor-

nost doživljaja i proživljenost stvaralačkog čina? Možda autor želi istaknuti ispraznost jednostavnih i šokantnih performansa i velikih, dopadljivih i dobro utrživih platana s poviješću od Rubensa do Rhotka? U oba slučaja prisutan je motiv prošlosti (akvadukt, Rafael) koja fizički ili simbolički nadvladava suvremenost. Međutim, režiser dozvoljava dvojbu. Gledatelj zna da djevojčica nevoljko glumi slikarsku opicu za velike novce, a već spomenutom monumentalizacijom motiva uz pomoć rakursa i rasvjete, kao i scenom podrhtavanja stražnjeg djela napetog platna uslijed udaraca po njegovu licu, ta apstrakcija krika i gnjeva donekle se poistovjećuje s tišinom *Fornarine*. Umjetnost će nas zavesti, ako to tražimo (na početku filma na to nas podsjeća lascivna slikareva imenjakinja, Raffaella Carrà, u techno ruhu: *A far l'amore comincia tu*).

No, treći primjer suvremene umjetnosti zaista je očarao Jepa. U dvorištu šesnaestostoljetne vile Giulie jedan umjetnik izložio je fotografski koncept koji je započeo njegov otac na dan njegova rođenja – niz fotoportreta kojima bilježi svaki dan života. Nebrojena lica istoga čovjeka duboko su dirnula novinara, u njima je pronašao "veliku ljepotu" i "istinu u umjetnosti".

Dakako, treba istaknuti da govorimo o fiktivnim umjetničkim djelima, djelima u svijetu filma, a njihova prezentacija u filmu konstruira redateljevu poetiku, odnosno, njegov odgovor na pitanje: Što je istina u slikarstvu/umjetnosti? Bilježenje prolaznosti života i ljudskog traga u njemu, trajnost, refleksiju i neprestano vraćanje sebi on očito cijeni više od ekspresije, trenutačnosti i tjeskobna grča, njima je umjetnost prezentirana na svim razinama "istine": od reprezentacije, preko korištenja medija, do smisla umjetnosti.

Pogled sa svoga balkona na Koloseum, arhitektonsko remek-djelo u kojemu su se odigravala slavlja okrutnosti, glavni lik dijeli sa šutljivim i neljubaznim susjedom koji predstavlja vječno prisutni akord druge Italije: ne zemlje umjetnosti, nego kriminala i korupcije. To je pogled na povijest, ne samo Rima, Italije ili Sredozemlja, nego i cijeloga svijeta. U njemu je težnja za ljepotom isprepletena sa zločinima – od carskih, preko papinskih, do današnjih tajkunskih – koji su, što pri uhićenju ističe susjed, "sagradili ovu zemlju". Ali i carevi, i Vandali, i brojni pape i državnici otišli su... no Rim je ostao, fascinantan poput urušenog Koloseuma koji ime duguje Kolosu, golemu Neronovu spomeniku, kasnije preinačenom u spomenik boga sunca, nekoć postavljenom ispred njega. Beda Časni, engleski crkveni učitelj iz prijelaza 7. u 8. stoljeća bio je u pravu kada je napisao: "Dok stoji Kolos, stajat će i Rim, kad padne Kolos i Rim će pasti, kad padne Rim, past će i svijet." Jer, iako te skulpture više nema, možemo reći da suvremeni Kolos još stoji, sada u liku flanera, vječnog tragača za ljepotom i čistim užitkom. Da Rim, ta ideja vječnosti i divotna izobilja, još stoji, i to samo zahvaljujući njemu, svjedoči ovaj film.

Feđa Gavrilović

UDK: 791.633-051POLANSKI, R."2013"(049.3)

Venera u krznu
(*La Vénus à la fourrure*, Roman Polanski, 2013)

Slavno Bergmanovo uspoređivanje odnosa prema filma i kazalištu s onim prema ženi i ljubavnici nesumnjivo bi potpisali i brojni drugi titani sedme umjetnosti. Roman Polanski možda nije jedan od očitijih sumnjivaca poput Resnaisa, Hanekea ili Woodyja Allena, ali se sa svoja dva posljednja filma do kraja razotkrio kao strastan zaljubljenik u suvremenu dramsku riječ, i to onu koja inzistira na klasičnom jedinstvu vremena, mjesta i radnje. Nakon što je 1994. godine vješto uprizorio dramu Ariela Dorfmana *Smrt i djeva* (*La muerte y la doncella*, 1991. / *Death and the Maiden*), a prije tri godine hit komad Yasmine Reze *Bog masakra* (*Le Dieu du Carnage*, 2006. / *Carnage – Bračne svađe),* Polanski se po treći put prihvaća direktne adaptacije jednog suvremenog dramskog teksta. Najnoviji redateljev uradak *Venera u krznu* stoga nije ni ekranizacija devetnaestostoljetnog romana Leopolda von Sacher-Masocha, ali ni posveta stoljeće mlađem glazbenom hitu kultne rock-grupe The Velvet Underground, već filmska verzija istoimene dramske jednočinke Davida Ivesa. Njegov komad *Venera u krznu* (*Venus in Fur*, 2010), baš kao i Reedova nezaboravna pjesma, za inspiraciju ima književni klasik po čijem je autoru mazohizam dobio ime.

Polanski i Ives autori su scenarija koji sadrži minimalan broj intervencija u dramski predložak i njime zadato jedinstvo vremena, mjesta i radnje, pa se čitav film zbiva u dvorani malog pariškog kazališta. Polanski je radnju Ivesove jednočinke iz New Yorka prebacio u Pariz te je tako snimio svoj prvi film na francuskom jeziku koji mu je, zanimljivo, na određeni način materinji budući da je u francuskoj prijestolnici rođen prije 81 godinu. *Venera u krznu* imala je *off*-Broadway praizvedbu 2010. u režiji uglednog Waltera Bobbieja, a godinu dana kasnije stigla je i do samog Broadwaya zahvaljujući hvalospjevima kritike i oduševljenju publike. U naslovnoj je ulozi u obje produkcije zasjala mlada i tada nepoznata Nina Arianda preko noći postavši brodvejskom zvijezdom. Njezinu je ulogu u filmu preuzela dvadesetak godina starija, no daleko zanosnija i atraktivnija Emmanuelle Seigner i odigrala ulogu života pod redateljskom palicom svog 34 godine starijeg supruga.

Dakle, upoznajmo Vandu, glumicu u očajničkoj potrazi za poslom koja stiže na audiciju za kazališnu adaptaciju romana *Venera u krznu*. Redatelj, koji je ujedno i autor teksta, nevoljko joj dopušta da mu pokaže što je pripremila s obzirom da je dobrano zakasnila te ga zatekla samog u kazalištu, umornog i nezadovoljnog netom završenom audicijom. Kazališnog Thomas (utjelovljuje ga zvijezda francuskog *art*-filma Mathieu Amalric koji fizički pomalo nalikuje Polanskom) arogantan je, bahat i duboko nezadovoljan intelektualni crv, dok je Vanda u Seignereinoj izvedbi isprva vulgarna, nametljiva i neugodna, no s vremenom postaje jasno da je to tek jedna od krinki kojima se koristi da bi došla do jedinog što joj je bitno – potpune pažnje svih oko sebe. U kazalište ulazi mokra do kože, sa slomljenim kišobranom koji nije uspio zaštiti njezina dva nepromočiva, no minijaturna komada odjeće – kožni korzet i kožnu minicu ispod kojih ne samo da se nazire, već se posve jasno vidi crno donje rublje oplemenjeno čipkom i halterima, dok joj vrat umjesto nakita krasi kožna pseća ogrlica sa zlatnom kvačicom. Thomas mrzovoljno i nadmeno objašnjava navodno neupućenoj Vandi da njegov komad nije adaptiran prema pjesmi njujorškog benda iz 1966-e, već prema istoimenom romanu iz 1870-e u kojem se junak, melankolični plemić Severin, smrtno zaljubljuje u lijepu i hladnu Wandu. U trenutku kada glumica Vanda prvi put ulazi u lik svoje imenjakinje iz romana, maestralno interpretirajući Thomasov tekst, stupamo u kompleksan svijet Ivesova komada u kojem se odnosi likova iz romana zrcale u odnosu glumice i redatelja u drami.

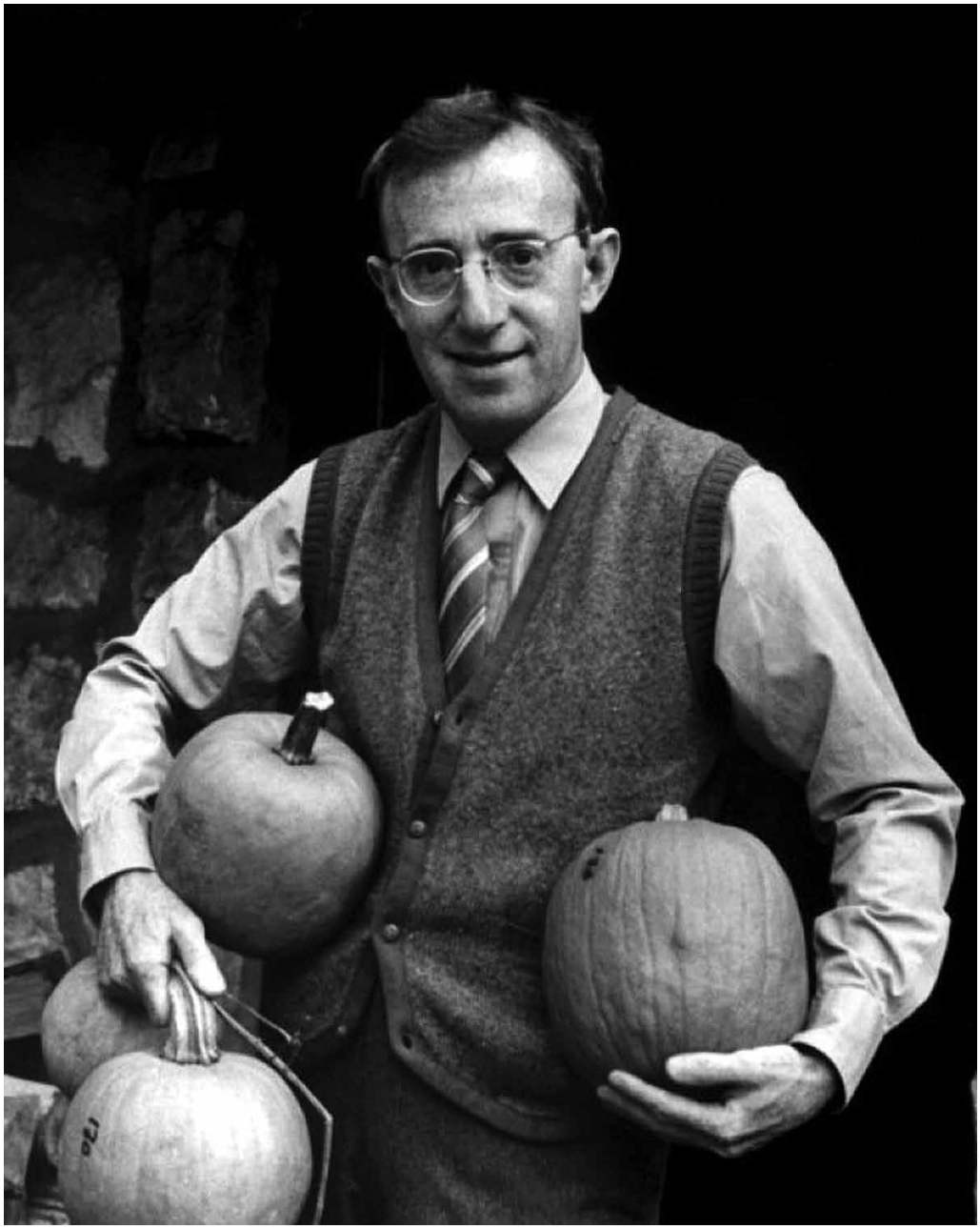
Leopold von Sacher-Masoch u svom je romanu detaljno opisao čežnju jednog vječnog dječaka za snažnim iskustvom što mu ga može pružiti fatalna venera, a Ives u svojoj drami tu je čežnju podmazao onom redateljskom za glumačkom muzom, odnosno, umjetničkom za inspiracijom. U takvim je relacijama uvijek prisutno pitanje tko koga potiče, odnosno, tko kime upravlja – žena muškarcem ili muškarac ženom, odnosno, tvorac djelom ili djelo tvorcem što je, znamo, nerazrješiva, ali zabavna zagonetka. Polanski je filmom postavio i treće zrcalo ovom pitanju naslovnu ulogu povjerivši vlastitoj ženi, pa se odnos između Severina i grofice iz romana prvo replicira na onaj između autora komada i njegove glumice, a potom i na onaj između redatelja filma i njegove zvijezde. I roman i komad i film uzimaju si za zadatak ocrtati kompleksnost čovjekove potrebe da dominira i da istovremeno bude manipuliran. Jer svaka submisija u sebi nosi sjeme moći, kao što svaka dominacija potječe iz potisnute slabosti. Nigdje dinamika igre za prevlast nema toliko bogatstvo nijansi kao u odnosu muškarca i žene, nigdje se rat za prevlast tako vješto ne okrabuljuje kao onda kada nosi krabulju ljubavi. Leopold von Sacher-Masoch prvenstveno se bavio Severinovim izopačenim doživljajem žene i posljedično ovisnosti koja dobiva oblik samokažnjavanja, jer se za njega takav odnos isključivo manifestira kao beskompromisno prepuštanje dominaciji drugih (pionir psihijatrije Richard von Krafft-Ebing skovao je pojam mazohizam inspiriran Masochovim junakom). Tako za Severina ljubav postoji jedino onda kada je subjekt spreman potpuno poništiti svoje ja, no zagonetka je u tome što je u nastalom odnosu dominacije nemoguće utvrditi čija se fantazija ispunjava: onoga koji se biča laća ili onoga koji za bičem žudi. Kod Masocha se tako otvara pitanje tko se zapravo odriče svog identiteta – Severin koji igra igru o kojoj je oduvijek maštao ili Wanda koja na tu igru pristaje makar da bi samo nakratko osjetila slast iluzije vlasti.

Roman nudi devetnaestostoljetni odgovor na ovo pitanje, ali ne i Ivesov komad, koji je zarovao dublje u paradokse odnosa između stvoritelja i kreacije, između anime i animusa. U drami je igra ravnopravnija, jer su obje strane duboko svjesne da su potrebne jedna drugoj. Rječnikom mitologije, da bi preživjele zadovoljavaju se po-

jedinačnim pobjedama u vječnom ratu koji omogućuje ponovna rađanja i neprestano obnavljanje. Svaka je glumica potrebna svog redatelja kao što je svaki umjetnik potreban svoje inspiracije, i to je postavka kojom se barata od pamtivijeka, a Ives hrabro zagleda u manje ugodne strane tog univerzalnog klinča. Polanski, pak, svojim filmskim uprizorenjem ovog inteligentnog komada ogoljuje priču do njenih fundamentalnih osnova zanimajući se ljudskom potrebom da pobjedi i preživi, svom unutarnjem i vanjskom egzistencijalnom mraku unatoč. U njegovoj verziji junakinja priče postaje žena-borac, odnosno, glumica koja će učiniti sve da dobije ono što želi, pa makar bila riječ i o nekoliko trenutaka pažnje jednog slabića. Vanda ne preže ni pred čim da Thomasa učini svojim, što će joj u nadrealnom, spektakularno smišljenom finalu filma konačno poći za rukom. Vanda je glumica i žena kojom po definiciji dominira redatelj muškarac ili bi barem tako trebalo da bude. No do kraja ovog sjajnog, nadahnutog i nevjerojatno zabavnog filma njezina će neiskorjenjiva želja za pobjedom preokrenuti ovu i mnoge druge uvriježene pretpostavke naglavačke i još jednom pokazati da u svakom slugi čuči gospodar, a u svakom gospodaru potreba da služi kako nas je davno podučio Diderot.

Polanski je pak odveć iskusan umjetnik da bi pokleknuo pred izazovom sretnog kraja i učinio od žene pobjednicu. Njegova Vanda možda će uspjeti nasamariti naivnog Thomasa, ali samo zato da bi nam baš u tom trenutku Polanski svojom ingenioznom upotrebom filmske čarolije servirao mogućnost da je ona tek utvara u glavi muškarca koji je stvara i da nikada neće imati život bez onoga koji joj je u stanju udahnuti dah. I tako se opet vraćamo lijevom rebru, glini i ostalim pričama u kojima je nešto stvoreno odlukom i maštom osamljenog jačeg. Polanski je uvijek bio svjetonazorski konzervativan, ali inventivan u pristupu, pa su likovi koje je nemilosrdno izlagao iracionalnim užasima, kakve je sam doživio u stvarnosti, često bile žene. Njegova je namjera pokazati koliko je neuništiva izdržljivost onog životinjskog u nama koje nas čini niskim, ali ostavlja živim i onda kada smo suočeni s neljudskom okrutnošću i nespoznatljivim zlom. *Venera u krznu* prvi je njegov film u kojem žena za neprijatelja ima nešto posvema svakodnevno – za nju nezainteresiranog muškarca. Želja, strast i lukavstvo s kojima se njegova supruga upušta u borbu s tom nemani odiše herojstvom kojemu se ovaj redatelj nesumnjivo divi. A divljenje je, znamo, jedno od najljepših odijela ljubavi. Na početku devetog životnog desetljeća Roman Polanski konačno je snimio beskompromisnu ljubavnu priču koju krase sve karakteristike žene koja ju je inspirirala – ona je zavodljiva, suptilna, inteligentna, seksi, zrela i neodoljivo nepredvidljiva.

Višnja Vukašinović



Zelig (Woody Allen, 1983)

UDK: 316.774(049.3)

Ante Jerić

Zapisi iz medijske džungle

Boris Ružić i Saša Stanić, 2012, *Fragmenti slike svijeta*, Rijeka: Facultas

Jedno od općih mjesta književne komparatistike je da tekstovi pretpostavljaju čitatelja kao suradnika i aktivno ga nastoje oblikovati. Tekst već svojim naslovom može upućivati na svog idealnog čitatelja. Sudeći prema naslovu prve knjige mladog autorskog tandema Saše Stanića i Borisa Ružića, njezin idealni čitatelj morao bi po svoj prilici biti dobro upućen u filozofiju tehnike ili se, u najmanju ruku, tijekom svog humanističkog naukovanja susresti s vrlo utjecajnim esejom Martina Heideggera *Doba slike svijeta*. Iz te perspektive čudi što se autori ne određuju prema ovom tekstu u uvodnim poglavljima knjige. Ako potaknuti izostankom pozicioniranja u odnosu na Heideggera na prvim stranicama potražite njegovo ime u indeksu, još ćete se više iznenaditi kad ga tamo ne zateknete. Unatoč tome naslućuje se da Heidegger baca sjenu na tekst knjige. Što je slika svijeta? Sintagma koja upućuje na to da je u moderno doba čovjek konstituirani subjekt koji zahvaća i shvaća svijet kao poredak u kojem sve stvari pronalaze svoje mjesto za njega. Prelaskom iz moderne u postmodernu situacija se dodatno usložnjava jer svijet, prema radikalnijim interpretacijama, više nije moguće shvatiti kao horizont smisla, nego kao informacijsko-komunikacijski sklop odnosa u kojem sve postaje slikom zbog zamućivanja razlike između subjekta i objekta, slike i teksta, vidljivoga i nevidljivoga. Ne može se više govoriti o jednoj slici, već o slikama koje se puno brže proizvode, repliciraju i pritom modificiraju. Sintagma slika svijeta upućuje na postojanje jedinstva, dok je danas moguće govoriti samo o fragmentima koje je nemoguće sklopiti u jedinstvenu cjelinu. Nemoguće je nevino koristiti se terminom slika svijeta nakon Heideggera. Je li ova ekstrapolacija iz naslova Stanićeve i Ružićeve knjige podivljala nije toliko važno, tražnje odgovora na to pitanje, od čega slobodno možete odustati, samo je poziv na pozornu šetnju kroz sva njena poglavlja.

Potvrdu da je ovo komprimirano izlaganje svjetonazora knjige točno možda možemo pronaći u činjenici da njena forma korespondira s njenim naslovom zbog čega on zaista nije samo efektna retorička pirotehnika. Naime, knjiga je podijeljena u šest labavo povezanih eseja, a drugi po redu sadrži digresiju o eseju kao imanentno fragmentiranoj formi upućujući pritom, među ostalim, na Adornovu opservaciju o eseju kao mišljenju sposobnom odraziti samu razlomljenu realnost koja svoje jedinstvo nalazi kroz ulomke. Esej kao način oblikovanja zapažanja ne pokušava ostvariti pregled prirodno zadanog područja, nego se zbiva kao istraživanje kojemu metoda uspostavlja predmet, često približavajući tim procesom krajnje raznorodne pojave. Prihvaćanje temeljnog stava da živimo u postmodernom svijetu koji obilježavaju procesi razmještanja i fragmentacije određuje autorski slobodan odabir tema i različitih, često međusobno nesumjerljivih, načina njihove obrade. Rezultat je putovanje medijskom džunglom bez čvršće

narativne putanje, koje je u svakom trenutku moglo krenuti nekim drugim smjerom.

U prvome poglavlju, nazvanome "Istinite laži medijske slike svijeta", tematizira se prijenos elemenata stvarnosti u sferu umjetnosti te konstrukcija nečeg što nalikuje na stvarno, odnosno barem nekim svojim dijelom korespondira s iskustvom života. Takvo traganje uključuje analizu radiodrama, dokumentarnih filmova, reality-emisija, prelazeći preko utvrđenih granica disciplina koje su te fenomene učinili svojim privilegiranim predmetima. Zanimljivije od prednosti ovog poglavlja su njegove mane jer upozoravanjem na njih možemo vidjeti probleme metodološkog pristupa Stanića i Ružića. Uzmimo kao prvi primjer njihov tretman dokumentarnoga filma. U pokušaju određivanja dokumentarnoga filma kao filmskoga roda iz perspektive kompliciranog odnosa stvarnosti i umjetnosti, autori kao analitičku sirovinu uzimaju djela Flahertyja i Vertova. Najupadljivijom razlikom između ovih dvaju redatelja smatra se njihov odnos prema stvarnosti. Flaherty je nastoji vjerno, "istinito" rekonstruirati; Vertov je bez intervencija bilježi. Načelno se može učiniti da Flaherty manipulira stvarnošću, dok je Vertov vjerno reproducira, ali svaka snimka je prije svega odabir, odnosno fragmentarni prijenos te iste stvarnosti na filmsku vrpcu. Riječ je o dvama različitim modusima prikazivanja zbilje, od kojih nijedan, naglašavaju Stanić i Ružić, ne može pretendirati na status veće istinitosti. Za dokumentarni film zbilja nije učinak koji treba proizvesti, kažu autori na tragu Jacquesa Rancièrea, već podatak koji treba razumjeti. Svaka promjena definicije pojma neminovno retroaktivno mijenja njegov sadržaj. Problem s ovom redefinicijom možemo vidjeti već u prvom koraku, odnosno prokrustovskom odnosu prema Vertovu. Njegova je ambicija u *Čovjeku s filmskom kamerom* (*Chelovek s kinoapparatom*, 1929) primarno bila proizvodnja stvarnosnog učinka, mijenjanje postojeće proizvodnje i cirkulacije roba, dok je razumijevanje tih procesa bila tek pretpostavka promjene. Njezin krah je odlično analizirao Jonathan Beller (2006: 37–88).

Problem gubitka historijske dimenzije intenzivira se u nastavku poglavlja kad autori utvrđuju da struktura medija odgovara strukturi suvremenog subjekta, u kojoj stabilni identiteti ne mogu postojati u sveopćoj fluktuaciji programa, sadržaja i informacija. Ako subjekt shvatite kao nositelja identiteta, onda je vaš opis njegova mjesta u suvremenoj kulturi lako kritizirati s obzirom na mjesto s kojeg se izriče. Ako je postmoderan subjekt prema svojem karakteru doista fragmentiran, decentriran i diskontinuiran, kako onda kritičari suvremenog stanja mogu očekivati postizanje konsenzusa unutar stručne zajednice koji je nužan za verifikaciju njihovih tvrdnji? Ne zaboravimo na činjenicu da su sami kritičari kulture njezin produkt pa je legitimno postaviti pitanje kako oni uspijevaju nadići izobličujuće sile procesa koje kritički analiziraju. Nema sumnje da se nemoguće nakon stoljeća psihoanalize vratiti predodžbi subjekta u svojstvu nositelja identiteta kao samoidentičnog centriranog autora društvene prakse, ali autori knjige, ako hoće da ih shvatimo ozbiljno, moraju priznati da je postmoderni subjekt stabilniji nego što sugeriraju.

Upuštanje u raspravu o intenzitetu razobličujućeg djelovanja društvenih sila na moderni subjekt nije skolastičke naravi jer uvjerljivost više interpretacija u knjizi ovisi o njoj. Uzmimo kao primjer film *Zelig* (1983), remek-djelo Woodyja Allena, u kojem se izlaže neobičan slučaj čovjeka koji poprima psihičke i fizičke osobine svake osobe s kojom se nađe u društvu. Ovaj ljudski kameleon, ovisno o svojoj okolini može postati crnac, Kinez, filozof, psihijatar ili svirač jazza. Stanić i Ružić, razrađujući interpretaciju Linde Hutcheon (2002: 104), film vide kao "problematiziranje postmodernog subjekta koji, izložen raznovrsnim izvanjskim utjecajima, nije u stanju konstituirati (niti zadržati), jedinstven, stabilan identitet"

(str. 29). Kao ključnu epizodu ističu to što se Židov Leonard Zelig u jednom trenutku pridružuje nacistima što, po njima, šalje poruku kako je pojedinac u suvremenom društvu osuđen na konformizam. Ovakva analiza nipošto ne iscrpljuje interpretativni potencijal filma. Mogli bismo u pokušaju pronalaska alternativne interpretacije primijetiti, kao što to radi Marie P. Nichols (1998: 103), paradoks na čijoj je pozadini razvoj priče o Allenovu junaku uopće moguć. Zelig se pokušava stopiti sa svojom okolinom, a sama činjenica da netko stalno dokumentira pokušaje mimikrije pokazuje kako se zapravo ne uspijeva stopiti ni s jednom okolinom. Ironično je to što ga njegov pokušaj da postane kao svi ostali čini tako iznimnim. Ako film išta pokazuje, onda pokazuje kako je svijet pun ljudi prilično stabilnih identiteta, zbog čega se jedan čovjek čiji identitet nije stabilan doima tako upadljivim. Može se postaviti teza, što uostalom rade Stanić i Ružić, kako je Zelig metonimija novog tipa subjekta koji ne može konstituirati niti održati vlastiti identitet, ali razvoj filmske priče čini tu tezu jako upitnom.

Vratimo se već spomenutoj Zeligovoj nacističkoj epizodi iz koje se izvukao zahvaljujući svojoj psihoanaliticarki Eudori Fletcher u koju je bio zaljubljen. Leonard je morao zadržati identitet koji je prethodno konstituirao u romansi s Eudorom da bi se oni međusobno prepoznali, da bi se njihov susret uopće dogodio, da Zelig ne bi ostao dijelom nacističkoga stroja. Mogli bismo krenuti u drugom smjeru, nastavljajući igru interpretacije u smjeru koji film dopušta, i tvrditi, primjerice, kako Allenov film problematizira stanje napose židovskoga, a ne postmodernoga subjekta. U toj perspektivi, koja je osjetljiva na povijesnu kontekstualizaciju, među mnogobrojnim identitetima, židovski se pokazuje kao problematičan jer zbog raznih društvenih pritisaka teško uspostavlja svoje granice i ne može ostati stabilnim, već je prisiljen na mnoga izobličenja ne bi li opstao u minimalnom obliku. Takva analiza zahvatila bi sve probleme koje je suvremeno društvo proširilo i intenziviralo, a istodobno bi demonstrirala mogućnost postmodernističke poetike u raznim umjetničkim vidovima da bude receptivna za protok vremena i, u krajnjoj liniji, odgovornija prema njemu.

Drugi esej, pod nazivom "Na razmeđi spektakla, manipulacije i opservacije", posvećen je, u prvom redu, propitivanju i posljedičnom usložnjavanju odnosa između igranoga i dokumentanoga filma. Preuzimanje i prerađivanje filmoloških kategorija biva oprimjereno nadahnutim interpretacijama recentnih filmova od kojih se na nekima vrijedi zadržati. Autorima tako uspijeva za rukom izvrnuti uobičajenu percepciju rada američkog dokumentarista Morgana Spurlocka, čiji umjetnički integritet hvale jer njegovi filmovi poštuju imanentne zakone vlastita konstituiranja. Objekt kritike njegova filma *Najveći film ikada prodan* (*The Greatest Movie Ever Sold*, 2011), sprega filmske i reklamne industrije, istodobno predstavlja temu toga filma, ali i sredstvo s pomoću kojega je film uopće nastao. Sama kritika, vezana uz referenciju na izvanfilmsku stvarnost, prokazuje se kao sterilna. Spurlock nas informira o perverznom svijetu oglašavanja i interesnoj umreženosti medijskih aktera s velikim tvrtkama čije proizvode reklamiraju, ali niti može niti mu je posebno stalo pokazati alternativu takvom stanju. Implicitna poruka njegova filma je da takvo stanje treba znati iskoristiti; dominantni kulturni obrasci u njemu se samo ironiziraju, a ironija ne samo da ne može proizvesti nikakvu promjenu postojećeg stanja stvari nego je i njegov najjači oslonac. Nakon što su pokazali kako je moguće dokumentarni film promatrati kao fikciju, autorima je ostalo da pokažu kako jedan igrani film možemo uvjetno smatrati dokumentom našeg vremena. Spurlockovu filmu *Superveliki ja* (*Super Size Me*, 2004) jukstapozicioniran je film *Fast food nacija* (*Fast Food Nation*, 2006) Richarda Linklatera. Potonji zahvaća industrijalizaciju proizvodnje, distribuciju i potrošnju brze prehrane kao metonimiju funkcioniranja društva u cjelini. Rezultat tog nadin-

dividulanog programa je devastacija prirodnog okoliša te kreiranje postrojenja koja na različite načine dehumaniziraju zaposlenike i goste jeftinih restorana.

Možda je najbolja personifikacija takvog poslovnog modela arhetipski lik američke književnosti kapetan Ahab: "Sva moja sredstva su razumna, svi moji motivi su luđački." Jedan fikcijski film prikazuje stvarnost koju živimo – kontaminiranu hranu, nehumane radne uvjete i ponižavanja radnika – drugi dokumentarističkim oruđem nastoji ponuditi konstruiranu priču o prosječnom Amerikancu koji u McDonald'sovu restoranu objeduje tri puta na dan. "Oba posjeduju kritički naboj", kako primjećuju autori, "ali Linklaterov film ostvaruje dimenziju istinitosti koja Spurlockovu izmiče." (62). Godardova tvrdnja prema kojoj svaki igrani film teži biti dokumentarnim, a svaki dokumentarni igranim nije samo klišej već i teško breme nužnim shematizacijama filmske genologije.

U prethodnim poglavljima naznačena teza o društvenoj određenosti filmske estetike brani se u najboljem eseju knjige pod nazivom "Filmska i televizijska slika". Autori u dijakronijskom prikazu utjecaja tehničkih uvjeta proizvodnje filma na slikovnu semiozu posebnu pozornost, sasvim očekivano, pridaju otkrivanju i razvoju montaže koja nije samo jedan među oblicima filmskoga zapisa, tek mehanički postupak stvaranja filma, nego postaje i konstitutivan dio proizvodnje i oblikovanja stvarnosti. Razmatranja o montaži kao gnoseološkoj operaciji uvode se upućivanjem na Sergeja Ejzenštejna, prvaka sovjetske montažne škole, čiji su teorijski radovi još uvijek nezaobilazni u ambicioznijim promišljanjima manipulacije slikama. Autori supotpisuju mišljenje Krešimira Purgara koji kaže da je Ejzenštejn montažu shvaćao kao "kognitivan proces koji zahtijeva intelektualno sudjelovanje gledatelja" (75). To je vrlo varljivo određenje jer sintagma "intelektualno sudjelovanje" u svojoj neodređenosti nivelira velike razlike u Ejzenštejnovim teorijskim spisima glede očekivanja od montaže. Inženjerski pristup koji je montažu određivao kao metodu kojom se gledatelj navodi da na jukstapoziciju kadrova reagira razvijajući pritom apstraktne, ali nedvosmislene koncepte i ideje, Ejzenštejn je počeo napuštati u korist "montaže gornjih tonova", pristupa zasnovanog na jednakosti i nehijerarhičnosti mnoštva ponuđenih stimulusa koji bi omogućili gledatelju da razvije vlastite specifične osjećaje, iskustva i nazore. Znajući za utjecaj Ejzenštejnove misli na jugoslavensku filmsku tradiciju, možda ne bi bilo loše, nastavljajući gdje je Pavle Levi stao u svojoj odličnoj studiji (2009: 23–77), detaljnije ispitati na koji su način redatelji posve različitih stilova, poput Dušana Makavejeva i Živojina Pavlovića, u praksi reinterpretirali posve različite impulse koje su primili od istog velikog uzora.

Stanić i Ružić nisu, doduše, krenuli tim smjerom, ali su svoju analizu nastavili upravo u tom misaonom susjedstvu uspoređujući Ejzenštejnovo i Bazinovo shvaćanje filma. Bazinovo viđenje ontološke postojanosti filmskoga zapisa, kojoj je u podlozi mogućnost očuvanja stvarnosti pri indeksiranju na filmsku vrpcu, autori su doveli u pitanje minucioznom analizom filmova Haruna Farockija koji "stvarnost dokumenta" osporavaju koristeći upravo dokumentarni film u svojstvu privilegiranog načina bilježenja stvarnosti. U ostatku eseja, nesumnjivom *tour de forceu* knjige, teza o slici kao demijurškom performativu uspješno je elaborirana i obranjena.

"Medijske reprezentacije zbilje i zrcalni efekti" naziv je sljedećeg poglavlja u kojem autori progovaraju o procesima kodiranja i dekodiranja značenja prilikom praksi gledanja. Informirana analiza recepcijskih situacija pokazuje uloge tehničkog dispozitiva i žanrova informativnog programa koje prethodi pregovaranju oko značenja viđenog. Uzornom pedagogijom gledanja na konkretnim domaćim i stranim primjerima pokazuje se kako je dihotomija istinitog i lažnog izvještavanja

neprikladna, budući da je ideološkim uokvirivanjem slike moguće postići da vijesti na nižoj razini budu istinite, dok se na višoj pokazuju kao neobjektivne, neistinite i potencijalno namjerno manipulativne. Posebno značajno za povijest gledanja jest širenje distributivne strukture internetske mreže koje je prednost naspram centralizirane televizijske strukture artikulacija zahtjeva za participacijom u odgovornosti kreiranja vlastita svijeta. "Takva vrsta angažmana", kažu autori, "zahtijeva umanjivanje moći institucija čije se djelovanje očituje u produciranju naše medijske i druge okoline te uvjeravanju drugih da upravo takvu okolinu želimo." (str. 147).

Posljednjim dvama poglavljima, nazvanima "Devijantna filmofilija" i "Kultura na nišanu", dominira analiza recentne filmske produkcije na širem prostoru bivše države. Potonji esej je pregledne naravi i donosi međusobno isprepletene povijesti hrvatske književne i filmske produkcije koje su bile obilježene najprije ratom, a potom tranzicijom koje se simboličko okončanje u trenutku pisanja ovog teksta još uvijek iščekuje. U pretposljednjem poglavlju "Devijantna filmofilja" jedan odvjetak suvremene srpske kinematografije promatra se u globalnome kontekstu. Ovaj esej puno je izravniji u iznošenju teza, djeluje polemičnije i zanimljivije pa ću njemu posvetiti nešto više mjesta. Gledanje je bilo u fokusu prethodnog dijela knjige pa su autori kao ishodište analize zapaženijih ostvarenja recentne srpske kinematografije uzeli razmatranje pitanja konstituiranja suvremene publike. U periodizaciji publike koju autori koriste, posljednja generacija gledatelja opisana je kao ona čije je formativno razdoblje vezano uz dostupnost većine filmova za skidanje s interneta i njihovo snimanje u DivX-formatu pa je, sukladno tome, obilježava oblikovanje filmofilskih sklonosti i znanja izvan bilo kakvog institucionalnog tutorstva i arbitriranja.

Pripadnik nove generacije filmofila je "hiperponudom omamljen gledatelj", smatraju autori, koji "traga za šokom što ima snagu očuđenja gledateljskog iskustva" (str. 155). Na taj se način objašnjava pojačan interes za dio azijske kinematografije koju obilježava specifična stilizacija prikaza nasilja. Prema toj koncepciji ona gledatelju odraslom na zapadnome filmu nudi nepresušni izvor novina i začudnosti. U novoj proizvodnoj konstelaciji druge kinematografije tragajući za vlastitom publikom ne ostaju nepromijenjene, već često teže preuzimanju nekih tematskih, stilskih i narativnih obrazaca te ih prilagođavaju vlastitu kontekstu. To bi, ako sam dobro slijedio autore, bilo moguće ishodište za interpretaciju *Srpskog filma* (Srđan Spasojević, 2010) ili *Života i smrti porno bande* (Mladen Đorđević, 2009). Moram izraziti skepsu glede dalekosežnih generalizacija koje se temelje na pretpostavci prestrojavanja publike jer su dvojbene, a u pravilu se ne fundiraju relevantnim terenskim istraživanjima. Nakon iznimno sofisticirane analize različitih praksi gledanja iznesene u prethodnim dvama poglavljima, postuliranje hiperponudom omamljenog gledatelja u potrazi za očuđenjem radi objašnjenja rastuće popularnosti i utjecaja azijske kinematografije čini mi se korakom unatrag, ako ne netočnim, onda u najmanju ruku nepotrebnim. No to ionako nije bitno za zanimljivu i uvjerljivu analizu *Srpskog filma*. Prvo što treba primijetiti jest koliko je ona različita od analiza u prvome dijelu knjige; o reklami Spurlockova filma govorilo se u jednoj fusnoti, dok se zapažanja o načinu reklamiranja Spasojevićeva filma protežu na više stranica. Detalj s margine postao je interpretativno središte. U slučaju *Srpskog filma* odabir teme i izrazito realistički prosede u njezinoj obradi privukli su publiku posvećenu žanru koja je u neprestanoj potrazi za novim naslovom koji će pomaknuti njegove granice, ali i, kako naglašavaju autori, publiku koja je privučena izvješćima o njegovoj kontroverznosti. Stanić i Ružić detektiraju na djelu uhodani obrazac prema kojem umjetnički produkti neke male zemlje za globalni uspjeh trebaju odgovarati

pretpostavljenim obrascima koje su im nametnule velike zemlje iz položaja kulturne dominacije. Možda bi se moglo pretpostaviti postojanje neke nestabilne nadžanrovske kategorije balkanskoga filma koja počiva na zadovoljavanju očekivanja zapadnjačkoga imaginarija. To samo po sebi ne znači, složili bi se i autori ove knjige, da se unutar takvih ograničenja ne bi moglo stvoriti umjetnički vrijedno i analitički poticajno djelo.

Nakon detaljne šetnje kroz medijsku džunglu kojom su nas proveli Stanić i Ružić ostalo je još, kako konvencije nalažu, kratko i odrješito zapisati dojam kako bi se ovjerila preporuka za čitanje koju njihova knjiga nesumnjivo zaslužuje: ova mjestimično neujednačena studija svoje slabije trenutke iskupljuje mnogobrojnim trenucima kada domišljato brani odvažne mediološke teze ili kada pred vama neki zaboravljeni filmski naslovi, zahvaljujući interpretativnoj alkemiji, zasjaju novim sjajem.

Literatura

Beller, Jonathan, 2006, *The Cinematic Mode of Production*, Hanover: Dartmouth College Press

Hutcheon, Linda, 2002, *The Politics of Postmodernism*, New York: Routledge

Levi, Pavle, 2009, *Raspad Jugoslavije na filmu*, Beograd: Biblioteka XX vek

Nichols, Marie P., 1998, *Reconstructing Woody*, Boston: Rowman & Littlefield Publishing Group

UDK: 791.63-051GOTOVAC, T.(049.3)

Vjeran Kovljanić

U labirintu Glenna Millera

Slobodan Šijan, 2012, *Kino Tom – Antonio G. Lauer ili Tomislav Gotovac između Zagreba i Beograda*, Zagreb i Beograd: Hrvatski filmski savez, Muzej savremene umetnosti

Prošlo je cijelo desetljeće od izdavanja monografije Tomislava Gotovca koja je, usprkos kvalitetnim tekstualnim prilozima, ostala ponajprije dokument vizualnog karaktera. Ova moćna i razuzdana slikovnica sada je dobila i dostojan tekstualni *companion*, knjigu koja definitivno funkcionira samostalno, ali se još slađe čita ako spomenutu monografiju koristite kao fundus pripadajućih ilustracija. Pritom je zanimljivo i autorstvo nove knjige koje pripada Slobodanu Šijanu, rijetkom jugoslavenskom redatelju koji uopće ne bi trebao patiti ili mariti za kritičko vrednovanje svojeg opusa jer su ga široke narodne mase odavno prepoznale kao živućeg klasika. Njegovi udarni filmovi, slično *Alanu Fordu* ili hitovima Bijelog Dugmeta, danas su dio usmene predaje koja umjetnost oduvijek čuva daleko umješnije od ikakva muzeja, arhiva ili akademije. Usprkos tome, sam Šijan kao autorski značajna pojava u knjizi nenametljiv je do nevidljivosti. Knjiga pripada Tomu u cijelosti, a autor se javlja "tek" kao Lauerov dugogodišnji intimus i vrsni poznavatelj njegova multimedijalnog opusa.

Negdje pri početku Šijan navodi kako ga je Branko Vučićević ohrabrio da knjigu uobliči kolažno, ali nakon čitanja ostaje pitanje kako bi drukčije knjiga o Tomu i mogla biti izvedena. Iz iščitanog, naime, postaje jasno da bi njegov život teško podnio karakter linearne pripovijesti. Zato Šijan ispisuje postmodernističku prozu koja fragmentarno osvjetljuje dionice Tomova života i rada, ali i mnoge naoko usputne pojave koje pridonose boljem razumijevanju konteksta u kojem je Tom djelovao. Tekst se tako kreće kroz vrijeme unaprijed i unazad, kombinira različite žanrovske moduse i posuđuje glasove raznolikim pripovjedačima: kako samome Tomu tako i njegovim prijateljima. Ovaj hibrid eseja, memoara, filmske studije, izvornih dokumenata, filmskih transkripata, intervjua, opsežne filmografije, *ready made* isječaka i apstraktnih dijagrama pritom je obilno fusnotiran, a napomene često imaju ulogu jednako važnu kao glavne dionice i dodatno otvaraju tekst u smjerovima koji presežu samu knjigu. Pojedini tematski momenti vrte se u krug i ponovno vraćaju, a glavni dio knjige podijeljen je u dvije velike cjeline koje se ponašaju poput dva velika uzastopna vala. Nakon što se prvi uzdigne, silovito udari u obalu i raspline se, slijedi drugi koji ponavlja identičnu radnju. Prvi val Šijan je svojedobno ispisao za tematski broj *Hrvatskoga filmskoga ljetopisa* posvećen Tomu, a drugi svježe napisani dodatno nadopunjuje i razrađuje ono što nije bilo zahvaćeno prvim tekstom. Tako se fragmenti međusobno križaju ne bi li svaka pora u biografiji umjetnika bila izvedena na svjetlost dana, a totalni plan cjeline upravo bolno želi uhvatiti ono neuhvatljivo, karizmatični Tomov lik. Moglo bi se i samog Toma lakonski proglasiti suautorom

knjige utoliko što je vlastitim životom neprestano proizvodio labirint te tako knjizi omogućio formu i opsesivni karakter njezine potrage.

Šijan uvodi Toma u knjigu kao lik mitskih proporcija, markantnog fanatika koji je isprva najviše pozornosti privlačio svojim raznovrsnim i ekscentričnim filmskim ukusom. Tom je, naime, podjednako volio i avangardu i Hollywood, što je mladoj ekipi koja ga je okruživala bar u početku bilo nepojmljivo. Razlog Tomove konzumentske otvorenosti ležao je u opsjednutosti filmskim medijem koji ne plaća danak nikakvoj priči, obliku naracije ili ideološkom *inputu*. Tomovo *filmsko* javlja se unatoč svemu navedenom, a potragu za *filmskim* istraživač može obavljati na bilo kojem kinematografskom korpusu. Pokušaje da se dođe do *filmskoga* Tom je s prijateljima tesao kroz nebrojena gledanja istih filmova, što dovodi do toga da čovjek ogugla na priču, likove ili atmosferu, a počne obraćati mahnitu pozornost na elemente konstrukcije koji mu otvaraju put prema biti medija. Upravo je u toj točki za Toma prestajala podjela na umjetničko i populističko, a priča koja uvlači ili odbija gledatelja postajala je tek jednim od pregršt gradivnih elemenata filma kao takvog. Poslije će se pokazati kako film za Toma nije bio vezan ni za samu filmsku vrpcu.

U generalnoj podjeli filmaša na celuloidne konzervativce i digitalne entuzijaste, pri čemu je ta podjela uvjetno i generacijska, Tom je kao umjetnik sklon eksperimentiranju pripadao potonjima duhom, ako već ne i godinom rođenja. Štoviše, Šijan izravno citira njegovu fascinaciju digitalnom tehnologijom kojoj Tom atribuira karakter prevrata kakav je film svojedobno proživio na prelasku iz nijeme u zvučnu fazu.

Međutim, ako je Tom i bio otvoren prema novome, Šijanovi sentimentalni pasusi posvećeni vrpci i ophođenju s dotičnom evociraju svu ljepotu i intenzitet prošloga svršenoga vremena. Fragment u kojem autor rekonstruira nastanke i međuodnose različitih verzija *Prijepodneva jednog fauna* (1962) zrači arheološkom erotičnošću najtvrđih *gikčina*. Na temi izgubljenog filma koji treba ponovno montirati iz postojećih materijala, Šijan demonstrira delikatan posao u kojem se prepleću pokušaji minuciozne filmske rekonstrukcije u režiji pisca knjige, ali i prijašnji pokušaji rekonstrukcije samog autora filma. Nitko od njih rezanje vrpce ne uzima zdravo za gotovo i u potankom opisu filigranskog vaganja svakog milimetra vrpce kao da i sam čitatelj tek počinje shvaćati što to *film(sko)* zapravo jest. Šijan piše i o intimnom karakteru 8-milimetarskoga filma koji je namijenjen isključivo malim projekcijama i nipošto nije ista forma kao primjerice 16-milimetarski film. Slijedi priča o Tomovim privatnim osmicama koje je uvijek nosio sa sobom brižljivo pohranjene. Na intimnom mediju Tom je pohranjivao intimne sadržaje i u intimnim projekcijama oživljavao atmosferu doma i obitelji gdje god da se nalazio.

Ova sprega materijalnosti vrpce i onoga nematerijalnoga što je na njoj pohranjeno karakterizira cijelu Šijanovu metodu tumačenja Tomovih filmova, kojih eksperimentalni i kratkometražni karakter ne dopušta redundanciju gotovo ni na razini jednog jedinog kvadrata. Opsesivno brušenje semantike na formalističkoj oštrici Tomovih filmova Šijan nastavlja i kasnije, pišući o njegovim digitalnim ostvarenjima. Ovdje treba napomenuti kako fragmenti knjige s izdašnim filmskim analizama imaju svoje zasluženo mjesto u tekstu i otvaraju hvalevrijedan prostor budućim istraživanjima, ali bi isto tako mogli opteretiti šire čitateljstvo zainteresirano ponajprije za Tomovu biografsku priču. Sam gospodin Lauer nije nimalo pomogao autoru knjige ludičkim tretmanom vlastitih filmova. Nedopuštanjem dotičnima da počinu u miru, već ih stalno prepravljajući i dorađujući, pa i snimajući *remakeove*, Tom je neprestano radio na umnažanju okvira za tumačenje vlastita djela.

S druge strane, nijedno tumačenje ili fragment koji se tiču Tomovih filmova ne mogu biti promatrani kao tematska opozicija dijelo-

vima knjige u kojima Šijan ispisuje izvanredne biografske crtice. Tom je, treba reći, pripadao onoj struji suvremene umjetnosti koja, počevši konsenzualno s Duchampovim pisoarom, od samog života i gole materije bez intervencije proizvodi materijal za muzealizaciju propitujući svojom gestom što bi to zapravo bio kriterij ulaska u kanon. Nakon prvoga dijela teksta koji poput vala nanosi, recimo to tako, općenitija mjesta Tomove biografije, fragmenti drugoga dijela rastvaraju se u niz vinjeta koje se upisuju u pretpovijest Tomova života ili detaljno uvode u priču kojekakve marginalije što čitatelju dodatno šire vidik. Tu su otac i majka, somborska povijest fotografije i nijemoga filma, Drugi svjetski rat, dnevnik iz JNA, porno seanse na odjelu patologije u zagrebačkoj Vinogradskoj bolnici, različite adrese stanovanja kao i ona mitska gdje je odrastao, Fortisovi Morlaci i Wellsovi Morloci te još mnogo toga. Zajednički nazivnik svih tih "sekundranih motiva" najčešće je obiteljska slika koju Šijan pokušava izgraditi i nerijetko navesti čitatelja na put njezina razumijevanja. Ako i zvuči drsko, ipak nije riječ o pretjerano agresivnom učitavanju jer je i sam Tom provocirao određenu obiteljsku autopsihoanalizu u mnogim intervjuima koje je davao tijekom karijere. Tomov odnos s ocem tako primjerice zauzima podosta mjesta u knjizi i na neki se način može promatrati kao tipičan odnos konzervativnog oca i sina avangardnog umjetnika, ali očeva smrt pod tramvajskim tračnicama, koje su jedan od Tomovih poznatijih filmskih motiva, daje cijeloj priči začudan obrat koji se Šijan ne libi primijetiti.

Puno veće razotkrivanje od obiteljskih detalja pomalo paradoksalno čine Šijanova razmišljanja o ideologiji Tomove umjetnosti. Šijan svjedoči kako Tom nikada nije težio isključivo političkoj kontroverzi poput starijih autora, Makavejeva ili Pavlovića koji su bili ciljano politični i usmjereni na popuštanje ideološke okoštalosti miljea u kojem su živjeli. Primarni okvir Tomove autorske politike bio je avangardistički i eksperimentalni, ali nemali je onda paradoks da je upravo on bio glavni glumac u najeksponiranijem od svih filmskih skandala bivše države. Šijan bilježi kako je Tom kroz dugi niz godina gajio ambivalentne osjećaje prema Stojanovićevu *Plastičnom Isusu* (1971). Razumljiv strah od tamničenja koje je zadesilo samog Stojanovića, ovdje je ipak manje bitan. Tom je, naime, godinama prisvajao i odbijao naslijeđe filma, ponekad ga nazivajući promašenim a ponekad se potpuno poistovjećujući s vlastitom ulogom u njemu. Čitatelj ovdje već naslućuje kako Šijan aludira na povrijeđenost umjetničkog ega jer je Stojanović ostao prva asocijacija na film usprkos golemoj Tomovoj pojavi u njemu. S druge strane, i sam je Tom kasnije priznao najbitniju stvar koju nam Šijan servira na kraju priče. Tom Gotovac kakvog danas znamo i pamtimo rođen je upravo u *Plastičnom Isusu* i, usprkos fikcionalnosti lika koji se u filmu pojavljuje, sve što je Tom dalje radio bilo je prihvaćano kroz vizuru te antologijske uloge.

Drugi poligon za Šijanove opservacije Tomove ideologije sadržan je u imenu i djelu Glenna Millera. Dotični neprestano odjekuje tijekom cijele Tomove karijere, bilo kao zvučna podloga, spominjani uzor ili čisti označitelj kojim je Tom krstio nebrojene radove. Šijan isprva Millera uvodi kao misteriozni simbol čije je značenje zabašureno kroz raznorodnu uporabu, ali riječ je o najobičnijoj *navlakuši* jer će kroz nekoliko povezanih fragmenata upriličiti sasvim suvislo tumačenje cijele problematike. Prije svega, Miller je važan kao formalistička analogija jer Tom vlastitim filmovima pripisuje glazbenu strukturu, a Šijan im nadodaje i famozno Millerovo geslo kolažiranja: "Something Old, Something New, Something Borrowed, Something Blue." Međutim, pravi Miller otkriva se kao sublimacija cijele američke masovne kulture koju su domaći ljubitelji promatrali s najvećim udivljenjem.

Poput Borga iz *Zvjezdanih staza* (*Star Trek*), američki pop asimilira sve što mu se nađe na putu i nitko mu ne može odreći originalnost i *šmek* kojim je zaveo cijelo dvadeseto

stoljeće. Taj produženi organ vojnog aparata nastavljao je globalnu politiku *trećim* sredstvima, a generacije mladih ljudi odrastale su pokušavajući modificirati ono dobro što je ta emancipacijska estetika nudila. Ako utjecaj i nije bio izravan, onda je bio neizravan, što Šijan demonstrira primjerom francuskoga novoga vala. Tom je ovdje, kao i nebrojeni drugi, imao ozbiljan problem s dvostrukom oštricom *americane*, odnosno nerazdvojivom vezom estetike i ideologije. Šijan navodi kako je istraživanje ideološkog kontrapunkta između američkoga kapitalizma i sovjetskoga komunizma i dovođenje obaju ideologema u koliziju kroz umjetnička djela bilo moguće u Jugoslaviji ponajprije zbog dostupnosti kulturnog materijala iz obaju blokova. Međutim, domaći umjetnik u toj je opreci oduvijek davao odušak vlastitim liberalnim nagonima i inatio se u brk prokazivačima *truloga zapada*. Time je ujedno davao legitimitet američkoj ideološkoj superiornosti na račun one estetičke, čak i ako je osjećao da je slobodarstvo američke umjetnosti simbolički konstrukt iza kojeg ne stoji nikakva upotrebljiva realna politika. Taj proturječni odnos ljubavi i mržnje ostao je nerazriješen do samoga kraja, odnosno pobjede onoga što je neprestano bilo prizivano kao umjetnička forma, a pobijedilo kao ideološka. Nakon ostvarenja pedesetostoljetnog sna koji se pokazao ujedno kao najveći poraz, nije ostalo ništa nego zaključiti da je dobiveno ono što je traženo.

Kino Tom važna je knjiga iz vrlo jednostavnog razloga. Tomov javni nastup, kako ga vidimo u mnogim zabilježenim prigodama, otvoren je i privlačan. Već kada se pojavio u Beogradu 1960-ih, okupio je oko sebe mlađe ljude, a generacijski jaz ga vjerojatno nije pogađao jer je takva naprosto osobnost ljudi koji se bave umjetnošću. Toma je i danas lako *osjećati*, bilo da listamo monografiju u kojoj razgolićen pozira u maniri erotskih fotografija ili na *Noćnoj mori* pokojnoga Željka Malnara nabacuje verbalne fekalije po *starim kešonjama* koji su znali pobrati vrhnje u svakom režimu. I baš zato što ga je lako osjećati i spojiti se na njegovu valnu duljinu, prijeko je potrebno i ovakvo prozno uvođenje u njegov život za sve one koji mu nisu bili poznanici i suvremenici. Da je za razumijevanje umjetnika važno samo njegovo djelo, floskula je kojom se svi razmećemo, ali realno uživamo u nečijem radu još i više nakon što se napojimo na voajerističkom izvoru poput ovoga štiva. Za knjigu o Antoniju Laueru nikad ne bi bilo kasno, pa se može reći da je stigla baš u pravi trenutak.

UDK: 791.63(049.3)

Petra Belc

Sve je to *movie*!

Pavle Levi, 2013, *Kino drugim sredstvima*, s engleskog preveo Đorđe Tomić, Beograd: Muzej savremene umetnosti, Filmski centar Srbije

(...) ako je film slika i prilika naše psihe, naša je psiha slika i prilika filma ... onaj mali bioskop što ga nosimo u glavi. – Edgar Morin

Prije gotovo šesto godina francuski je filozof René Descartes svojom filozofijom uobličio vjekovima dug problem međuovisnosti uma i tijela, odnosno duha i materije. Descartesov supstancijalni dualizam čovjeka tako dijeli na misleću i protežnu tvar, a mjesto njihova susreta/interakcije smjestio je filozof u pinealnu žlijezdu, takozvanu epifizu. Imajući na umu kompleksnost ovoga pitanja odnosa uma i tijela, čovjekova je epifiza u tom smislu prispodobiva Lathamovoj petlji, tehničkom izumu s početka prošloga stoljeća kojega je svrha bila stabilizirati filmsku vrpcu pri njezinu prolasku kroz projektor ili kameru, omogućivši time neprekinuti tijek filmske projekcije. Lathamova petlja, pričom o kojoj stanfordski profesor filma i medija Pavle Levi otpočinje svoju knjigu *Kino drugim sredstvima*, prema njegovim riječima "upućuje na nerazdvojivost ideje i materije, prakse i teorije, u domenu kina" (13). Ova paralela između epifize i Lathamove petlje upućuje na širinu odnosno kompleksnost pristupa proučavanju ideje filma kojom se Levi u ovoj knjizi bavi, i iako se ni u jednom trenutku autor izričito ne poziva na filozofsku tradiciju koja problematizira odnos čovjekove materije i duha, na to da su ova dva pitanja iznimno bliska upućuje Levijev opis jednog teksta "majstora amaterskog filma Jugoslavije" Miroslava Bate Petrovića. Taj tekst je, kako kaže Levi, "svojevrstan (...) priručnik za kinematografsku upotrebu telesnog aparata" (146), čime dolazimo i do same srži Levijeve knjige: "U osnovi gotovo svih radova koje razmatram u ovoj knjizi leži uverenje – u nekim slučajevima eksplicitno formulisano, negde samo implicirano – da je kino oblik *praxisa*: da nesumnjivo pripada registru opšte čovekove sposobnosti da uspostavi jedinstvo misli, materije i praktičnog delovanja, kritičko-teorijskog mišljenja i fizičkog rada." (17)

Prije analitičkog pregleda sadržaja knjige, valja uputiti na nekoliko poteškoća s kojima bi se čitatelj mogao susresti, a koje leže negdje na sjecištu pitanja prevođenja odnosno semantičkog opsega pojmova vezanih uz filmske prakse u različitim jezicima, bez razumijevanja kojih će, kako se čini, pokušaj jasnog i strukturiranog zahvaćanja u materiju ovog teksta biti otežan. Pojmovni instrumentarij kojim ova knjiga na teorijskoj razini operira (film/kino/kinematograf) tiče se podjednako filma kao šire umjetničke prakse, ali i same materijalnosti medija, odnosno filmske vrpce. Određeni ključ za razumijevanje daje sam Levi na 115. stranici, ističući da pod pojmom kina podrazumijeva medij, umjetnost, ali i instituciju, dok će kinematograf nedvosmisleno upućivati samo na filmski

aparat. Izraz "film" će se uglavnom odnositi na (ne)dovršen (ne)narativan proizvod koji može, ali i ne mora, trajati u određenom vremenskom odsječku.

Što je, dakle, za Levija *kino drugim sredstvima*? Na ovo pitanje autor pokušava odgovoriti misanom putanjom koja se na dvama paralelnim kolosijecima proteže kroz šest poglavlja (uz dodatak o kojem će više riječi biti kasnije). S jedne strane Levi istražuje različite oblike povijesnih praksi koje su u svom središtu imale ideju kina/filma, odnosno dijalektičkog odnosa između filma i kina, iza koje se kako sam kaže, nalazi(la) "'čista' kino-želja". Druga istraživačka linija odnosi se na teorijsko-praktični supstrat kojim je natopljeno prethodno spomenuto povijesno istraživanje, a riječ je o interdisciplinarnom pristupu proučavanju građe u fokusu, kojeg šavovi možda nisu vidljivi, ali su mjestimično osjetni. Radi li se stoga o "naglašeno integrisanom" ili "nedovoljno diferenciranom" pristupu (ograda koju pred kritičarima u uvodu podiže sam Levi), ostaje na prosudbu čitatelju.

U fokusu prvoga poglavlja, pod nazivom "Film ili vibrantnost materije", nalaze se umjetnici rane avangarde, dadaizma, zenitizma i nadrealizma kao što su Man Ray, Ljubomir Micić i Dragan Aleksić, kroz čije radove Levi upozorava na nastojanje uspostave filma kao "vibrantne sirove materije" i potenciranje "'telesno-libidinalne' dimenzije filmske mašine". Počevši s rejografskim procesom i filmom *Povratak razumu* Mana Reya, autor podcrtava činjenicu da se u spomenutim djelima radi o odbijanju potrebe za proizvodnjom značenja što istodobno upućuje (gledatelja) na poklanjanje pozornosti "fluktuiranju energije" koja stoji u podlozi nastanka pojedinog djela. Film, ili, točnije rečeno, *ideja* filma je ta koja dinamizira materiju, čineći tako mogućim prelijevanje filma u primjerice kinematografsku poeziju kojom se bavio jugoslavenski avangardni umjetnik Boško Tokin, ili u optofonetsku poeziju za koju je zaslužan njemački pjesnik (i antropozof!) Christian Morgenstern. Slijedeći pojašnjenja teorijske psihoanalize, Levi u ovome iščitava "libidinalni temelj umjetnosti" koji karakterizira "nastojanja evropskih avangardnih umetnika da erupcije čovekove psihoseksualne energije eksplicitno povežu sa kreativnim impulsima tehnološke modernosti" (27). Zanimljvo je pritom upozoriti i na religijsku dimenziju prisutnu kod zenitista ("Pretvorite crkve u kinematografe živih ikonostasa!" pisao je Ljubomir Micić, pokretač časopisa *Zenit*), a vokabular ranih avangardnih umjetnika pri eksplikacijama njihovih praksi – umjetnost kao izraz nervi, potraga za duhom materije (Dragan Aleksić) – upućuje na idejnu neodvojivost kinematografa od ljudskog tijela.

Drugo poglavlje bavi se rematerijalizacijom kinematografskog aparata kao jednom od posljedica preokupiranosti rane avangarde medijem kao takvim, i ovdje Levi razvija koncept *kina drugim sredstvima* služeći se (eksperimentalnim) primjerima u kojima je spomenuta dijalektika duha i materije/kina i filma najvidljivija. Pišući o djelu ("dinamičkoj konstrukciji") *Urnebesni kliker* jugoslavenskih nadrealista Aleksandra Vuče i Dušana Matića iz 1930, Levi donosi i definiciju kina drugim sredstvima: "(...) reč je o vidovima prakse u kojoj kino funkcioniše kao sistem odnosa direktno inspirisanih radom filmskog aparata, ali koji se uspostavljaju korišćenjem materijalnih i tehnoloških svojstava izvorno nefilmskih medija" (47). Radi se, naravno, o statičnom asemblažu u tri zasebno uramljena kadra koji svojom konstrukcijom i strukturnim odnosima prema Levijevu mišljenju generiraju kinetičnost filma. U podlozi njihova nastojanja, smatra Levi, nalazi se težnja za negacijom kinematografskog aparata, pa tako dijalektika koja "pokreće" *Urnebesni kliker* ne upućuje na dematerijalizaciju, već na trajnu re-materijalizaciju ovog aparata – svojom aktualizacijom u gledateljevu umu ideja kinoaparata neprestano se uspostavlja, odnosno materijalizira. Istražujući prakse i tekstove Lászla Moholy-

Nagya, Francisa Picabije, Raoula Haussmana i drugih, Levi izvrće poznatu teorijsku koncepciju remedijacije Jaya Davida Boltera i Richarda Grusina, upućujući na to da se u slučaju kina drugim sredstvima koje on istražuje zapravo radi o *retrogradnoj remedijaciji*: ovdje film/kino ne preoblikuje medije koji mu prethode nastavljajući dalje u novom smjeru, već upravo zahvaljujući kinoželji (oduvijek prisutnoj u ljudskom stvaralaštvu) spomenuti avangardni autori ideju pokretnih slika prevode u otprije postojeće medije, ali tek nakon i zahvaljujući izumu kinematografskog aparata. U tom će smislu Levi istaknuti da njega zapravo zanima alternativna kinopovijest avangardnih praksi, onih koje su nadahnute idejom filma, a ne obratno.

Pisani filmovi, a posebice pjesma *Doktor Hipnison, ili tehnika života* (1923) kao i razmišljanja srpskog nadrealističkog pjesnika Monnyja de Bullyja tema su trećeg poglavlja koje se bavi kinom kao pisanom praksom, odnosno "vizualnom književnošću". U ovom se poglavlju Levi velikim dijelom oslanja na koncept "papirnatog filma" Branka Vučićevića i pokazuje na koji se način "psihofizički kino-fantazam" ostvaruje u primjerice radovima Aleksandra Vuče i Marka Ristića (alogični pisani film *Ljuskari na prsima*, 1930) upućujući istodobno i na ustoličenje pisanoga filma kao "kinematografske forme *par excellence*", do kojega je došlo u avangardnim krugovima potkraj 1920-ih u Francuskoj. De Bullyjeva promišljanja kina Levija dovode do (neizbježnog) zaključka da je "samu stvarnost (...) moguće identifikovati kao konačno, čisto stanje kina (...)" (104). Slijedom te logike, sljedeće poglavlje razmatra pitanje "opšte kinofikacije", koja u Levijevom poimanju prelazi izvorne značenjske granice toga sovjetskoga pojma. Kinofikacija je ideja koja leži u srži avangardnih teorija i praksi koje i samu stvarnost čitaju "u kino-ključu". Čitatelj će se tako ovdje susresti s primjerice "bioskopskom knjigom" El Lisickog, kino-okom Dzige Vertova, signalizmom, tekstovima Oskara Daviča i Bore Ćosića, supratemporalnim filmovima letrista Isidora Isua, kao i razmišljanjima Piera Paola Pasolinija, Miklósa Jancsóa, Waltera Benjamina, Gillesa Deleuzea, Edgara Morina i (za ovu problematiku neizostavnog) Guyja Deborda.

U razmatranjima ovih praksi i tekstova Levi zaokružuje istraživanje kojemu se postupno približavao kroz početna poglavlja – stapanju čovjekova psihičkog svijeta i života s onim koji (za njega/iz njega) proizvodi film. U ovom su kontekstu posebno vrijedna promišljanja Edgara Morina (*Film ili čovjek iz mašte*, 1956) i Bore Ćosića (*Vidljivi i nevidljivi čovek: jedna subjektivna istorija filma*, 1962) koja Leviju služe kako bi razjasnio svoju ideju kinofikacije i pokazao do koje se mjere film upleće u čovjekovo privatno, ali i kolektivno imaginarno. "(...) već šezdeset godina čovek umire noseći sobom u grob i predstave dobijene u bioskopu", zapisat će tako Ćosić (114), dok će Moren kroz analizu mentalne razmjene čovjeka sa svijetom koju odražava kino uputiti na vezu između magije i tehnologije – imaginarno koje je nekoć oblikovala magija danas stvara tehnologija, odnosno kinoaparat, "roditeljica imaginarnog", smatra Morin (116).

Posljednja dva poglavlja ("Kuda s imaginarnim označiteljem" i "U procepu") odmiču se od prethodnih metafizičkih, psihofizičkih, psihoanalitičkih i socijalnih meandriranja i vraćaju samom mediju/materiji filma, odnosno primjeni kina drugim sredstvima kao kritičkom oružju upotrijebljenom u politički angažirane svrhe, primarno u filmovima Jean-Luca Godarda. U tom smislu Levi će analizirati montažnu praksu – odnosno rez, procijep ili intersticij – kao osnovno "opšte načelo" ne samo filmske već i društvene stvarnosti, ali i kao "moćan instrument političkog filma". Filmski označitelj (odsutnost viđenog objekta prema Christianu Metzu, odnosno imaginarna projekcija kao "suština kina" prema Edgaru Morinu) i njegova imaginarnost koji su postali intenzivna meta europskih i američkih eksperimentalnih praksi u razdoblju između 1950. i 1970. poslužit

će pak Leviju da skrene pozornost na postupke kojima su autori (često i vrlo radikalnim fizičko-materijalnim načinima) istraživali same kodove filmske slike. Tu će stoga biti riječi o radovima Paula Sharitsa i Williama Rabana, *Sjećanju* Nikole Đurića, GEFF-u, Mihovilu Pansiniju i ideji antifilma, dok će gotovo polovica poglavlja biti posvećena Slobodanu Šijanu i njegovim istraživanjima filma kroz crteže, fotografiju, slikarstvo i pisanje; Šijanovim riječima – eksperimentima "oko filma".

Za uvod u Šijanovu (meta)filmsku praksu poslužit će Leviju Tomislav Gotovac, kojega ističe kao jednog od najznačajnijih jugoslavenskih redatelja eksperimentalnog filma i pionira performansa i *body arta*, čiji bi kultni *one liner* – "Sve je to movie" – mogao poslužiti i kao lajtmotiv cijele Levijeve knjige. U svjetlu prije spomenutih teza (kinofikacije i kartezijanskog supstancijalnog dualizma) ovu bismo Gotovčevu izjavu stoga mogli pretočiti u "Snimam, dakle postojim", a i sam Levi će, nadahnut Pasolinijevim promišljanjima, to i potvrditi: "(...) jedino bezuslovnom posvećenošću pravljenju filmova (...) čovek može sebi osigurati ulogu aktivnog aktera koji kontroliše vlastitu egzistenciju" (128).

Na samom kraju nalazi se i dodatak u kojem se autor posvećuje eksperimentalnim filmovima *Stradanje Ivane Orleanske* (1980) / *Stradanje Jovanke Orleanke* (1982) Ivana Martinca i Miroslava Bate Petrovića, uokvirenima analizom eksperimentalnog filma *Posljednji tango u Parizu* (1983) Miodraga Miloševića. Umjesto zaključka, Levi nudi slikovni model fotoknjige *Posljednjeg tanga.* Ovako izdvojen i prethodno nigdje ranije spomenut, sam dodatak doima se poput prakse *kina drugim sredstvima*. Budući da intermedijalna transkripcija omiljenog filma povezuje sva tri spomenuta rada, Levijev bismo slikovni prijedlog i njihovu smisaono neeksplicirani komparativnu analizu mogli stoga promatrati kao autorov vlastiti pokušaj metafilmske prakse – same intermedijalne transkripcije omiljenih filmova. Jer, kako kaže autor *Kina drugim sredstvima*, "teorijski razvijati kino također znači praktikovati kino 'drugim sredstvima'" (17).

Film se u ovoj knjizi prije svega tretira kao teorijski predmet, ideja, mogućnost i potencijal, kao *koncept medija*, potom kao njegova praktična realizacija te naposljetku i kao praksa neovisno u kojemu se mediju zbivala. Kako mnogi pokušaji teorijskih obrazlaganja svjetovnih fenomena pokazuju, u konačnici *anything goes* i sve je povezivo. Iz ovog bi se kuta mogao uputiti prigovor i ovom teorijskom zahvatu, međutim Pavle Levi utemeljeno, dosljedno i inspirativno provodi vlastite ideje, pronalazeći i praktično-teorijski potkrepljujući ih odgovarajućim primjerima odnosno djelima i tekstovima autora kojima se u ovoj knjizi bavi. Značaj ove knjige, osim u mjestimičnim širim teorijsko-spoznajnim uvidima, leži i u činjenici da na jednom mjestu daje dobar povijesno-teorijski pregled avangardnih i eksperimentalnih praksi s naših područja, koje u posljednje vrijeme ponovno dolaze u središte kulturnog života bivše Jugoslavije. Časopis *Zenit* primjerice 2011. figurirao je kao međunarodni državnički poklon (Borisa Tadića Ivi Josipoviću) izazvavši pritom i svojevrstan "skandal" na ideološkoj liniji ljevica – desnica, a iste je godine na beogradskom festivalu dokumentarnoga filma Beldocs prikazan i film *Micićev kofer* posvećen utemeljitelju zenitizma i pokretaču časopisa *Zenit*, Ljubomiru Miciću. Levi se međutim u knjizi ne bavi političkim implikacijama spomenutih radova, a imajući na umu da je knjiga izvorno pisana na engleskome jeziku i izdana na zapadnome tržištu, vještim komparativnim prepletanjem europskih, odnosno američkih i jugoslavenskih autora *Kino drugim sredstvima* potonjima otvara (mali ali značajan) prostor upisivanja u svjetske kanone avangardnih umjetničkih praksi. Što se stilskog i propedeutičko-praktičnog aspekta knjige tiče, Levi ni u jednom trenutku čitatelju ne dopušta da se "uspava", neprestano – kada je za to prigoda i mjesto – svraćajući pozornost

na poveziva mjesta odnosno poglavlja u kojima se nešto slično već spominjalo, pri čemu sam tekst prati i obilna vizualna građa (u boji).

Do najplodnijih spoznaja – naravno, ovisno o preferencijama i potrazi samog čitatelja – Levi dolazi u trenucima u kojima se bavi samom namjerom koja stoji u podlozi pojedinih praksi, primarno onih koje pokazuju do koje su mjere film/kino i čovjek povezani. Uzevši u obzir mogućnost da to nije bila autorova namjera, ipak je nemoguće ne primijetiti sa žaljenjem na izostanak kakva zaključka ili teze kojima bi Levi sumirao spomenutu problematiku, a koja bi mogla ponuditi i neki novi filozofsko-teorijski aspekt fenomena filma, pogotovo imajući u vidu obilje pomno prikupljenog i kvalitetno teorijski komparativno analiziranog materijala. No i ideja *kina drugim sredstvima* kao novog teorijskog koncepta u pojmovnom instrumentariju filmologa i jedno novo viđenje kanona avangarde sasvim je dovoljan obol svjetskom teorijsko-filmološkom polju.

PETRA BELC:
SVE JE TO MOVIE!

HRVATSKI FILMSKI LJETOPIS

UDK: 791.62:061.22(497.5 RIJEKA)(049.3)

Janko Heidl

Rezime za uzak krug kinoklubaša

Ervin Debeuc i Duško Popović, 2013, *Pedeset godina Liburnija-filma*, Rijeka: Kino video klub Liburnija-film

Iako uvijek na rubu, pa čak i izvan registra zanimanja šire javnosti, kinoklubovi su vazda bili važni inkubatori i rasadnici svježih i drukčijih ideja, mjesta na kojima se moglo vrlo slobodno djelovati i istraživati, slijediti vlastite zamisli i impulse nepripadne implicitnim i eksplicitnim standardima i regulama, a u nas, napose za vrijeme SFRJ, i izvan okova i uputa službene ideologije kojima su se mahom morali pokoravati profesionalni filmaši, osobito oni usmjereni na realizaciju najpopularnijeg i najvidljivijeg celuloidnog izdanja – dugometražnog igranog filma.

Kino klub Rijeka, službeno osnovan 1959, a 1971. preimenovan u Kino video klub Liburnija-film, nije u bivšoj državi bio značajan kao što to bijahu legendarno živahni i plodni KK Beograd, KK Zagreb i KK Split, u kojima su nastali mnogi nezaobilazni *kratkiši* i u kojima su stasali mnogi klasici ovdašnje kinematografije, no u svojoj je sredini bio značajan punkt filmskih zanesenjaka, a nije isključeno ni da će tijekom vremenom iz naftalina biti izvučena i prepoznata neka vrijedna i možda neopravdano zanemarena ostvarenja nastala pod njegovim okriljem.

S određenim kašnjenjem, u povodu 50. godišnjice osnutka objavljena je monografija *Pedeset godina Liburnija-filma* koju autorski potpisuju publicist Duško Popović i klubaški veteran Ervin Debeuc čija su prisjećanja uvelike pomogla oslikavanju epizoda Liburnijina života. Za razliku od godinu dana prije objavljene monografije *Splitska škola filma – 60 godina Kino kluba Split* Branke Benčić, Diane Nenadić i Adriane Perojević, koja je opremom, sadržajem i pristupom uvelike nadmašila formalno obljetnički kontekst, *Pedeset godina Liburnija-filma* ne dobacuje, nažalost, dalje od rezimea zanimljivog tek uskom krugu klubaša o kojima je riječ.

Poprilično površno izrađena monografija brzopotezno skicira začetke filmskog života u Rijeci, nudi elementarni pregled povijesti Kino i video kluba Liburnija-film i njegova festivalskoga čeda Kvarnerske revije amaterskoga filma (KRAF), pokrenute 1968, skreće pozornost na određene nevolje kinoklubaša poput višedesetljetne potrage za odgovarajućim prostorom ili na specifičnosti kao što je bilo učestalo snimanje reklamnih, namjenskih, nastavnih i sličnih filmova za "vanjske naručioce" (među ostalim i o izgradnji autoceste Rijeka – Zagreb 1971!), te, primjerice, zgodno ocrtava ambiciozan, neuspio pokušaj snimanja dugometražnog igranog filma na početku 1960-ih.

Između uvodnih kontekstualnih osvrta i korisnog zaključnog dijela posvećenog filmografiji kluba (petstotinjak evidentiranih filmova od kojih nisu svi sačuvani), popisu nagrada i priznanja, bilješkama o dvadeset i dvoje najistaknutijih članova te popisu svih članova kluba od osnutka do danas, nalazi se središnji dio, podijeljen na odlomke po godinama. Načelno zanimljiv princip, međutim, nije urodio osobitim plodom. Poneki, rijetki godišnji zapisi do-

nose odgovarajuće zanimljive i informativne tekstiće, no mnoge su godine naprosto preskočene ili pak zastupljene tek jednom ili dvjema općenitim, nespecifičnim rečenicama koje su se komotno mogle naći i pod nekim drugim godištem. Uz to, mjestimičnim se upisima prilično nepotrebnih informacija koje nisu unesene kao dodatak, već kao glavni tekst, poput nabrajanja svih nazočnih izbornoj skupštini 2003, učlanjenih u klub iste godine pa čak i onih predloženih za člana (!) 2008, kao i popis svih pokrovitelja KRAF-a 1999. (!) te, recimo, rečenice kao što su "usvojen je prijedlog rada kluba", preteže u korist dojma o izdanju suhoparnog, amatersko-biltensko-birokratsko-zapisničkog karaktera.

Svaki kinoklub nedvoumno zavrjeđuje vlastitu monografiju, osobito u povodu kakve ozbiljnije obljetnice, ne samo zbog "podizanja spomenika samom sebi" nego i zbog proširenja filmološkog uvida u nimalo nevažne, katkad i najvibrantnije zakutke domaće kinematografije, no s izdanjem *Pedeset godina Liburnija-filma* propuštena je šansa za temeljitiju rekapitulaciju koja bi nadišla prigodničarsku namjenu.

JANKO HEIDL:
REZIME ZA
UZAK KRUG
KINOKLUBAŠA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Pa to je fantastično!

UDK: 791.221.2(410:73)"196/210":7.097

Josip Vujčić

Razvoj novijega britanskog i američkog *sitcoma*

1. dio – Velika Britanija

Sažetak: Cilj ovoga rada je prikazati postupni razvoj *sitcoma* (komedije situacije) na američkoj i britanskoj televiziji, bez ograničavanja na samu povijest tog TV-formata, prateći osobe, djela i događaje koji su utjecali na njegov razvoj. Istaknuti razlike i sličnosti komedije u obje države, prikazati stav televizijskih kuća naspram autora, pronaći najznačajnije autore koji su svojim djelima inspirirali iduće generacije te pokušati identificirati aktualne autore koji bi mogli inspirirati buduće naraštaje. U prvome dijelu pratimo britansku televizijsku komediju od njezinih začetaka vezanih za satiričke kazališne skupine, preko vremena *Montyja Pythona* (1969-74) i *Crne Guje* (*Blackadder*, 1983-89) sve do recentnih ostvarenja Rickyja Gervaisa i Armanda Iannuccija.

Ključne riječi: *sitcom*, Velika Britanija, SAD, TV-format, humor, satira

Uvod

Da bi se proučavao razvoj televizijskog humora u Velikoj Britaniji i Sjedinjenim Američkim Državama, treba prvo pronaći njihove početke i ustanoviti ključne razlike. Kolokvijalni izrazi tipa "britanski smisao za humor" nisu dovoljni za shvaćanje njihovih razlika. Kulturno i političko naslijeđe daje podlogu za drugačiji pristup komediji u ovim dvjema nacijama, ali ne i potpune odgovore. Površno gledajući, britanski humor se često smatra inteligentnijim, ciničnijim i mračnijim, dok se američki smatra komercijalnijim i pristupačnijim masama. Hladni i puritanski imperijalizam Britanskoga carstva te oportunistički kapitalizam SAD-a postavili su temelje takvim humornim izričajima, ali za ključne razlike zaslužni su sami komičari koji su oblikovali "smisao za humor" 20. stoljeća u tim državama.

Važno je shvatiti kako televizijski humor u Britaniji svoje korijene vuče iz sveučilišnih kazališnih grupa, dok se američki razvio iz sasvim novog oblika umjetničkog izražaja – *stand up* komedije. Njihova razlika nije samo dramaturška, u smislu da se u Britaniji razvijao kroz varijetetske predstave prepune skečeva, političke satire i parodijskih pjesama, a u SAD-u kroz forme monologa, pripovijedanja događovština ili jednostavno kratkih *one liner* viceva. Mnogo je važnije GDJE se izvodio takav humor i TKO ga je izvodio.

U Britaniji su, dakle, komičari nastupali u kazalištima i na sveučilištima, dok su u SAD-u nastupali u klubovima. Razlika je vidljiva već na površini. Kazališta i sveučilišta doživljavaju se kao mjesta za intelektualce i kulturno prosvijetljene građane, gdje komičari nastupaju pod reflektorima na velikoj pozornici, ispred publike u sjedalima okrenutima prema pozornici, dok su klubovi mjesta "za običan puk", gdje komičari nastupaju na improviziranoj pozornici, ispred jednog reflektora, pred publikom koja sjedi za stolovima na kojima joj se služi piće. Mnogi komičarski klubovi nastali su u starim striptiz-barovima, a mnogi su se nakon zatvaranja ponovno vratili toj funkciji.

Također vrijedi usporediti same komičare, odnosno njihovo podrijetlo i status u društvu. Ako usporedimo pet ključnih imena s obiju strana Atlantika, dolazimo do jasne slike o njihovu mjestu u društvu. Kod Britanaca, Peter

Leteći cirkus Montyja Pythona

Cook je studirao francuski i njemački jezik na Cambridgeu, Graham Chapman medicinu na Cambridgeu, John Cleese pravo na Cambridgeu, Dudley Moore glazbu i kompoziciju na Oxfordu a Rowan Atkinson električki inženjering na Oxfordu. U SAD-u, George Carlin, Richard Pryor i Bill Cosby su bez dovršene srednje škole otišli u vojsku, a samo je Cosby naknadno studirao tjelesni odgoj na Sveučilištu Temple (Temple University), Johnny Carson bio je mornarički časnik s bakalaureatom iz radija i govora (University of Nebraska), dok je Woody Allen odustao od studija filma i komunikacija na Sveučilištu u New Yorku (New York University). Kratki zaključak bio bi da su britanski humor kreirali mnogo obrazovaniji ljudi, ali to bi bilo površno. Manjak edukacije i sklonost vojnoj službi kod Amerikanaca upućuje na siromašniji status njihovih obitelji i na njihov lošiji položaj u društvu.

No usprkos različitim počecima, danas svi imaju status kulturnih ikona u svojim društvima, a njihovi nasljednici imaju status zvijezda i umjetnika, ali i mogućnost mijenjanja društvene svijesti. Do toga su došli zahvaljujući desetljećima "malih revolucija" za koje su zaslužni pioniri komedije 20. stoljeća.

1. Velika Britanija: 1960-e

Početkom 1960-ih događa se tzv. "eksplozija satire" (*satire boom*) u Velikoj Britaniji. Njezinim početkom se najčešće smatra prva izvedba kazališne skupine Van margina (*Beyond the Fringe*) 22. kolovoza 1960, a njenim krajem prosinac 1963. kada je ukinuta TV emisija *To je bio tjedan koji je bio* (*That Was the Week That Was*, 1962-1963).

Van margina je bila kazališna skupina koju su sačinjavali autori i glumci Peter Cook, Dudley Moore, Alan Bennett i Jonathan Miller. Osnovao ju je Robert Ponsonby, umjetnički direktor Edinburškoga festivala, s ciljem da spoji najbolje pojedince iz Teatra Cambridgea (Cambridge Footlights) i Oxfordske revije (The Oxford Revue), amaterskih kazališnih skupina s velikih sveučilišta. Među istaknutijim članovima Teatar Cambridgea bili su i Douglas Adams, Graham Champan, John Cleese, Eric Idle, Julian Fellowes, Stephen Fry, Hugh Laurie, Sir David Frost i Salman Rushdie, dok su kroz Oxfordsku reviju prošli i Rowan Atkinson, Ken Loach, Armando Iannucci te Richard Curtis. Van margina je izvodio predstave u Londonu i New Yorku, a glavna zvijezda i autor većine skečeva bio je Peter Cook. Skupina je diza-

la podosta kontroverzija svojom učestalom kritikom aktualnih i bivših političkih ličnosti. Nakon što je na dobrotvornoj predstavi *Tajni bal policajaca* (*The Secret Policeman's Ball*) 1979. John Cleese izveo skeč *Zanimljive stvari* (*Interesting Things*) s Peterom Cookom, izjavio je kako mu je to bio vrhunac dotadašnje karijere jer su Peter Cook i Van margina bili najveći uzori začetnicima kultne serije *Leteći cirkus Montyja Pythona* (*Monty Python's Fying Circus*)[1] Godine 1962. BBC-jev redatelj i producent Ned Sherrin dobio je zadatak stvoriti prvu satiričku TV-seriju. Radni joj je naslov bio *Subotom uvečer* (*Saturday Night*), ali je promijenjen u *To je bio tjedan koji je bio*. Sherrin je odmah kontaktirao Petera Cooka da mu ponudi ulogu glavnoga scenarista i domaćina serije, koju je Cook odbio zbog američke turneje skupine Van margina. Sherrin se okrenuo Davidu Frostu (danas najpoznatijem po intervjuu s Richardom Nixonom iz 1977) koji je prihvatio ponudu te okupio grupu scenarista, uključujući Johna Cleesea, Grahama Chapmana te Anthony Jaya (kasnije kreatora serije *Da, ministre*). Serija se prikazivala uživo subotom navečer, te je kombinirala lažne vijesti, skečeve i parodijske pjesme i bila je prva satirička skeč-serija u Velikoj Britaniji. David Frost postao je velika zvijezda, ali se serija nalazila pod stalnim udarom političke elite. Naime Frost je u nju uveo segment debate, gdje bi pozvao aktualne političare da s njime raspravljaju o stvarnim političkim problemima, ali ih je često ismijavao te ih znao isprovocirati da izgube kontrolu pred kamerama. Serija je nakon dvije sezone ukinuta zbog stalnog političkog pritiska, ali je ostala značajna u povijesti televizije kao pionir političke satire te "lažnih vijesti".[2]

David Frost je, nakon što je BBC ukinuo seriju, otišao u SAD te ju prodao NBC-ju. Američka verzija serije, istog imena, emitirala se dvije sezone, od 1964. do 1965. U njoj su gostovali Woody Allen, Bill Cosby, Alan Alda i Mike Nichols. Emitirala se subotom navečer na NBC-ju, snimala u studiju 8H u zgradi korporacije General Electric, poznatijoj kao "30 Rock", te je počinjala rečenicom: "Uživo iz New Yorka." Time je ona neslužbena preteča serije *Subotom uvečer uživo* (*Saturday Night Live*, 1975-).[3] Godine 1966. David Frost pokreće satiričku emisiju *Frostov report* (*The Frost Report*, 1966-67), u kojoj John Cleese debitira kao glumac, te među čijom skupinom scenarista se prvi put okupljaju petorica budućih članova Montyja Pythona, Cleese, Graham Chapman, Eric Idle, Terry Jones i Michael Palin. Nakon tog projekta, 1967. Frost producira skeč seriju *Konačno show 1948* (*At Last the 1948 Show*, 1967-68) koje su glavni scenaristi i zvijezde bili Cleese i Chapman, a u kojoj kao glumac debitira scenarist Marty Feldman, poslije zvijezda filmova Mela Brooksa.

Za to vrijeme Peter Cook i Dudley Moore kreiraju seriju *Ne samo... nego još* (*Not Only... But Also*), koja se emitirala u tri sezone između 1965. i 1970. Serija se sastojala od niza skečeva koji su od *double acta* Cooka i Moorea napravili zvijezde. U pilot-emisiji je kao gost nastupio John Lennon. Dvojac se poslije okrenuo filmskoj karijeri, a među zanimljivijim projektima Petera Cooka jest film *Uspon i uspon Michaela Rimmera* (*The Rise and Rise of Michael Rimmer*, 1970), redatelja i koscenarista Kevina Billingtona, koji su kao koscenaristi potpisali Cook, Cleese i Chapman, a riječ je o satiričkom prikazu uspona karizmatičnog prevaranta, kojeg glumi Peter Cook, a koji je utemeljen na liku Davida Frosta, koji je financirao film i postao izvršni producent.[4]

1 *Remember the Secret Policeman's Ball,* BBC, 2011.
2 *Frost on Satire,* BBC, 2010.
3 *Frost on Satire,* BBC, 2010.
4 *John Cleese: The Alimony Tour*, MacIntyre TV, 2011.

Falični pansion

2. Velika Britanija: 1970-e

Nakon uspjeha *Konačno show 1948*, BBC je Johnu Cleeseu i Grahamu Chapmanu ponudio vlastitu seriju. Istodobno je britanska TV-kuća ITV, nakon uspjeha svoje dječje serije *Ne prilagođavajte prijemnik* (*Do Not Adjust Your Set*, 1967-69), ponudila seriju Michaelu Palinu, Ericu Idleu, Terryju Jonesu i Terryju Gilliamu. Ali Cleese je inzistirao na tome da radi zajedno s Palinom, s kojim je surađivao u *Frostovu reportu*, a Palin je pristao pod uvjetom da uključi i Jonesa, koji je pak predložio i Gilliama. Glavni uzor bile su im satiričke predstave skupine Van margina, te skečevi iz serije *Ne samo... nego još*. Ali su odlučili, umjesto forsiranja poente (*punchline*) za svaki skeč, jednostavno ih prekidati kada ostanu bez materijala, te prepustiti animatoru Gilliamu potpunu slobodu da ih nastavi animacijama u stilu struje svijesti. Ovime su u televizijski humor uveli nadrealizam. Skečeve su pisali u frakcijama pa glasovali za one koji će biti snimljeni. Cambridgeovci Cleese, Chapman i Idle bili su skloniji intelektualnim temama i verbalnoj igri, dok su Oxfordovci Jones i Palin forsirali vizualni humor. Nisu se mogli odlučiti za naziv serije između *Vrijeme rastezanja sova*, *Trenutak uzdizanja žabe*, *Vazelinska kritika* i mnogih drugih, sve dok BBC nije uzeo jedan od prijedloga, *Leteći cirkus Montyja Pythona*, te ga objavio u svojoj programskoj shemi.

Serija je debitirala 5. listopada 1969. na BBC-ju, a prikazivala se do 1974. Pythonovci su uveli mnogo inovacija u medij televizije. Koristili su tzv. *cold open*, točnije, epizoda nije počinjala naslovnom špicom, već posebnom scenom prije naslova (primjerice Michael Palin odjeven kao Robinson Crusoe). Također su znali staviti odjavnu špicu usred emisije i nakon nje zatamniti na logo BBC-ja, koji je tada BBC koristio između programa. Često su "rušili četvrti zid", odnosno obraćali se kameri ili publici u studiju, likovi iz drugih skečeva ulazili su u skečeve i prekidali ih, prikazivala su se lažna prosvjedna pisma puritanske publike, na likove je padao uteg od šesnaest tona, a najpopularniji je bio prekid skeča kada bi kamera švenkala na Johna Cleesea, koji bi u maniri voditelja vijesti

izgovorio: "A sada nešto potpuno drugačije." (*And now for something completely different.*) Od klišeja britanskog humora prigrlili su jedino transvestizam, te su glumice koristili gotovo isključivo za scene vezane uz seksualnost, iako su i tada znali sinkronizirati njihov glas. Neslužbeni "sedmi Pythonovac" bila je glumica Carol Cleveland, a u seriji je učestalo gostovala i Cleeseova tadašnja supruga Connie Booth.

Iako je skupina Monty Python kasnije surađivala na nekoliko filmova, John Cleese je seriju napustio nakon treće sezone. Inspirirani događajima sa snimanja *Cirkusa* iz svibnja 1971, kada je ekipa odsjela u Gleneagles Hotelu u Torquayu koji je vodio neurotični vlasnik Donald Sinclair, Cleese i supruga Connie Booth pišu pilot za seriju *Fališni pansion* (*Fawlty Towers*).[5] BBC je preuzeo seriju koja je u samo dvije sezone i dvanaest epizoda, prikazivanih 1975. i 1979, postala vrhunac klasičnog *sitcoma*. Britanski filmski institut ju je 2000. proglasio "najboljom britanskom serijom svih vremena" (*Monty Python* bio je peti).

Radnja se odvija u fiktivnom hotelu u Torquayu, koji vodi Basil Fawlty (Cleese) sa suprugom Sybil (Prunella Scales), uz sobaricu Polly (Connie Booth) te konobara Manuela (Andrew Sachs). BBC je Cleeseu dao potpunu slobodu, te su se pojedine epizode pisale i više mjeseci, scenariji su imali 60-ak stranica i svaka je epizoda nakon snimanja montirana u prvu u radnu verziju od sat vremena, a zatim ju je Cleese skraćivao sve dok nije bio potpuno zadovoljan svakim aspektom. BBC čak nije tražio ni unificirani format trajanja, tako da svaka epizoda ima različitu duljinu. Serija je doživjela euforičan prijam i od publike i od kritike. Lik španjolskog konobara Manuela bio je toliko popularan da je praktički uništio karijeru glumca Andrewa Sachsa, jer su ga poistovjećivali s njim. Pokušalo se s trima adaptacijama za američko tržište, prva već 1978. s Harveyem Kormanom i Betty White, ali su sve tri ukinute zbog lošeg prijma publike. Tvorci serija *Kafić uzdravlje* (*Cheers*, 1982-93) i *Treći kamenčić od sunca* (*3rd Rock From the Sun*, 1996-2001) citirali su *Fališni pansion* kao izravan uzor i savršen primjer prikaza disfunkcionalne obitelji na radnom mjestu, a John Cleese se u oba *sitcoma* pojavio u gostujućim ulogama.[6]

3. VelikaBritanija: 1980-e

U Velikoj Britaniji se 1980-ih izdvajaju tri *sitcoma* kojih utjecaj na društvo premašuje njihovu funkciju obične zabave. Kroz dogodovštine fiktivnih i šarmantnih likova počinje se demistificirati i ismijavati povijest Britanije, mijenjati svijest društva o svakodnevici te čak postavljati temelje novom političkom režimu.

Godine 1979. Margaret Thatcher postaje premijerka Velike Britanije koja, pod utjecajem američkog ekonomskog nobelovca Jamesa M. Buchanana, želi ukloniti birokratski sustav javnoga sektora (*civil service*) te kreirati novi sustav zasnovan na Buchananovoj teoriji javnog izbora (*public choice*), točnije, na sustavu u kojem politika prestaje imati utjecaj na tržište. Njeni savjetnici predlažu kreiranje *sitcoma*, koji bi kroz duhovite situacije zapravo služio kao propaganda o iskvarenosti javnoga sektora i impotenciji političara. Tako nastaje *Da, ministre*, koji su kreirali Sir Anthony Jay, bivši scenarist *Frostova reporta* i ideološki sljedbenik Buchananovih teorija, te Jonathan Lynn.[7] Radnja serije odvija se u uredu ministra Jima Hackera (Paul Eddington) koji bezuspješno pokušava ostvariti svoju političku platformu zbog manipulacija i opstrukcija javnoga službenika

5 *John Cleese: The Alimony Tour*, MacIntyre TV, 2011.

6 Kramer, L, 2011, *America in Primetime: Man of the House*, PBS

7 Adam Curtis, "The Trap: What Happened to Our Dreams of Freedom", <bbc.co.uk>

Rowan Atkinson u *Crnoj guji*

Sir Humphreya Applebyja (Nigel Hawthorne). Serija se prikazivala od 1980. do 1984. te dobila nastavak *Da, premijeru* (*Yes, Prime Minister*) od 1986. do 1988.

Seriju je sjajno prihvatila publika, a posebno kritičari i političari. Smatra se najrealističnijim prikazom zakulisnih političkih igara, a sama Margaret Thatcher izjavila je kako joj je *Da, ministre* najdraža serija, te je čak izvela skeč s glumcima iz serije na dodjeli nagrada udruge Mediawatch, koja je vodeći britanski borac protiv neprimjerenih i kontroverznih sadržaja na televiziji. Serija je najznačajnija po tome što je upoznala javnost s pojmom *spina*, odnosno političkih makinacija i izvrtanja istine, te pokazala kako dešifrirati pravo značenje političkih izjava i verbalnih trikova.[8]

Nakon uspjeha u skeč-seriji *Nisu vijesti u 9* (*Not the Nine O'Clock News*, 1979–82) Rowan Atkinson dobiva mogućnost kreirati vlastiti *sitcom*. Uz koscenarista Richarda Curtisa kreira srednjovjekovnu komediju *Crna Guja* (*Blackadder*, 1983-89), smještenu u doba fiktivne vladavine Richarda IV. (Brian Blessed). Serija započinje scenom u kojoj vojvoda Edmund Crna Guja/Blackadder (Rowan Atkinson) greškom ubija kralja Richarda III. (Peter Cook). Ovime simbolički prikazuje smjenu generacija britanske komedije. U četirima sezonama, Atkinson i Curtis kreiraju parodiju britanske povijesti i sele radnju kroz razdoblje vladavine Elizabete I., početak 19. stoljeća te Prvoga svjetskoga rata. Jedina poveznica među sezonama su stalne "reinkarnacije" likova Edmunda Blackaddera te njegova sluge Baldricka (Tony Robinson). Ostali se likovi mijenjaju, iako ih uglavnom glume isti glumci. Ovakav sustav razvijanja serije bio je novost u formatu *sitcoma*, te je natjerao publiku da fokusira svoju pozornost na same likove više nego na radnju. Stalno mijenjanje sporednih likova omogućilo je etabiliranje novih imena britanske komedi-

8 "*Yes Minister*. Britains Best Sitcom", <bbc.co.uk>

Nicholas Lyndhurst, David Jason i Lennard Pearce u *Mućkama*

je, poput Stephena Frya, Hugha Laurieja i Ricka Mayalla.

Godine 1981. se na BBC-ju počinje prikazivati serija *Mućke* (*Only Fools and Horses*, 1981-2003) kreatora Johna Sullivana. Serija je pratila život obitelji Trotter, braće Del Boya (David Jason) i Rodneyja (Nicholas Lyndhurst) te djeda (Lennard Pearce), i njihovu neuspješnu potragu za bogatstvom putem ilegalne trgovine. Publika i kritičari nisu joj bili pretjerano skloni te je nakon dvije sezone bila pred ukidanjem. BBC nije htio olako odustati od serije te ju je reprizirao ne bi li pronašla novu publiku. Popularnost je stekla tek u četvrtoj sezoni, kada je amaterski glumac Buster Merryfield, kao stric Albert, zamijenio preminulog Lennarda Pearcea. Serija je polako postajala kulturni fenomen i promovirala lokalne londonske pogrdne izraze, poput *dipstick*, *wally* i *twonk*, ali i uvela neke nove. Del Boyevi izrazi poput *plonker* (idiot) ili *cushty* (sjajno) postali su dio svakodnevnog govora, a izraz *lovely jubbly* (uistinu divno) je čak uvršten u Oxfordov engleski rječnik.[9]

John Sullivan je, poput Cleesea, pisao puno dulje scenarije nego li je trajanje *sitcoma* zahtijevalo, te je tijekom vremena tražio od BBC-ja da produlji trajanje epizoda na 50 minuta, te da mu dopusti da u seriju uvede više drame i patosa. BBC je udovoljio njegovim zahtjevima i posljednja epizoda serije *Vrijeme u našim rukama* (*Time On Our Hands*) iz 1996. je, s 24,3 milijuna gledatelja, oborila rekord gledanosti za *sitcome*.[10]

4. Velika Britanija: 1990-e

U Velikoj Britaniji 1990-ih vlada raznolikost u temama i stilovima *sitcoma*. Četvrta sezona *Crne Guje* satirizira Prvi svjetski rat i kombinira apsurdnosti rata s elementima ljud-

9 "TV provides new dictionary entrie", <news.bbc.co.uk>

10 James Tapper, "The biggest TV audience ever... it is now", *Daily Mail*

skosti i patosa, Rick Mayall kao Alan B'Stard u *Državniku novog kova* (*The New Statesman*, 1987-92) ismijava konzervativne političare, *Zvonili ste, milorde* (*You Rang, M'Lord?*, 1988-93) i *Jeeves i Wooster* (*Jeeves and Wooster*, 1990-93) ruše mitove o britanskoj aristokraciji, Richard Wilson kao Victor Meldrew u *Jednom nogom u grobu* (*One Foot in the Grave*, 1990-2000) daje nesvakidašnji i ciničan pogled na umirovljenike, dok Jennifer Saunders i Joanna Lumley u *Pa to je fantastično* (*Absolutely Fabulous*, 1992-2012) ismijavaju *celebrity* kulturu i nove trendove.

Ipak najznačajniji trenutak za daljnji razvoj britanskog humora je prelazak autora radijske emisije *Svaki sat* (*On the Hour*) Armanda Iannuccija i Chrisa Morrisa na televiziju sa satiričkom serijom *Današnji dan* (*The Day Today*) 1994. Rađena u stilu ranijih serija Davida Frosta, imala je format lažnih vijesti kroz koje su scenaristi ismijavali medije, političare i društvo. Serija je proslavila komičara Stevea Coogana, koji je glumio fiktivni lik Alana Partridgea, kojeg će kasnije prisvojiti kao svoj *alter ego*. Armando Iannucci, Steve Coogan i Patrick Marber iste godine rade *spin-off* seriju *Znajući mene, znajući tebe* (*Knowing Me Knowing You with Alan Partridge*, 1994-95), koja je lažni *talk show* s Partridgeom kao domaćinom. Serija se prikazuje samo jednu sezonu i završava Partridgeovim skandaloznim otkazom u eteru. Stilski je cijela serija rađena kao *talk show*, u kojem su sudjelovale fiktivne osobe.

Iannucci, Coogan i Peter Baynhan zatim 1997. rade novi *spin-off*, *sitcom Ja sam Alan Partridge* (*I'm Alan Partridge*, 1997-2002), koji prati Partridgeov život nakon propasti TV-karijere. Serija se odvija u hotelu nalik na *Faličnі pansion*, u kojem Partridge živi očajnički pokušavajući vratiti "staru slavu". Pet godina kasnije snimaju drugu sezonu u kojoj Partridge živi u prikolici i vodi noćnu radijsku emisiju, još uvijek se pokušavajući vratiti na BBC i sanjajući o drugoj sezoni svog *talk showa*. Iako je lik Partridgea osmislio još u radijskoj emisiji *Svaki sat*, Coogan ga konstantno razvija i prilagođava situaciji. On jest tašta i neurotična osoba, slabog karaktera i velikog ega, ali se kroz različite inkarnacije serija postupno mijenja. Godine 2010. su Iannucci i Coogan kreirali internetsku seriju *Važnost sredine jutra* (*Mid Morning Matters with Alan Partridge*), čime su u još jednom mediju predstavili evoluciju ovoga lika, a 2013. izlazi i film *Alfa-mužjak* (*Alan Partridge Alpha Papa*, Declan Lowney). Time je cijeli njihov kreativni proces postao svojevrstan multimedijalni eksperiment koji traje više od dva desetljeća, a Alan Partridge postao je britanska kulturna ikona. Coogan je kao Partridge gostovao u mnogobrojnim *talk showima* i kulturnim manifestacijama, te je time postavio temelje koje danas slijede, primjerice, Stephen Colbert i Sascha Baron Cohen.

5. Novi milenij u Velikoj Britaniji

Charlie Brooker, novinar *The Guardiana*, i Chris Morris, sukreator *Današnjega dana*, kreiraju *sitcom Nathan Barley*, koji se 2005. prikazivao na nezavisnom kanalu Channel 4. Serija je satirički osvrt na internetsku generaciju i početak digitalnoga doba televizije. Autori podjednako ismijavaju mladež opsjednutu zatupljujućim *online* videouratcima, mlade filmaše koji pokušavaju iskoristiti digitalnu revoluciju za proboj na televiziju te ozbiljne novinare koji se očajnički pokušavaju prilagoditi novim medijima i zahtjevima tržišta. *Nathan Barley* u konačnici predstavlja satirički prikaz zaglupljenja mladeži te komercijalizacije i iskvarenosti medija i umjetnosti. Charlie Brooker se potpuno posvećuje mediju televizije te pokreće emisiju *Pretapanje* (*Screenwipe*, 2006-) u kojoj kritizira britansku televiziju, posebno format *reality showa*, te promovira kultnog dokumentarista Adama Curtisa koji za emisiju producira kratke dokumentarne filmove o propasti televizijskoga medija. S kritikom TV-medija nastavlja i dokumentarnom serijom *Kako je TV uništio vaš život* (*How TV Ruined Your Life*, 2011-) te nagrađivanom serijom *Mrtvi set* (*The Dead Set*, 2008),

Peter Capaldi u seriji *U srži stvari*

smještenoj u Big Brother kuću tijekom apokalipse zombija.

Vrhunac Brookerove karijere dolazi 2011. s miniserijom *Crno ogledalo* (*Black Mirror*). Sastavljena od triju zasebnih priča koje povezuje tematika društva opsjednutoga digitalnom tehnologijom i dostupnosti informacija o svemu i svakome u bilo kojem trenutku nauštrb intime. Naslov se odnosi na ekrane televizije, računala i mobilnih uređaja. Prva epizoda miniserije *Državna himna* (*The National Anthem*) je naizgled politički triler s tematikom terorizma, radnja kojeg se odvija oko otmice fiktivne britanske princeze. Ali priča se ubrzo pretvori u političku satiru koja kulminira kopulacijom britanskoga premijera sa svinjom, uz izravan televizijski prijenos, a umjesto terorista iza svega stoji umjetnički performer nalik na Banksyja. Brooker je, miješajući žanrove trilera i komedije, dao vrhunski portret zapadnoga društva današnjice te postao vodeći kritičar televizijskoga medija i digitalne revolucije u Velikoj Britaniji.

Godine 2005. Armando Iannucci kreira *sitcom U srži stvari* (*The Thick of It*, 2005-) za BBC. Osmišljen kao kombinacija *sitcoma Da, ministre* i *Showa Larryja Sandersa* (*The Larry Sanders Show*, 1992-98),[11] *U srži stvari* predstavlja satirički prikaz britanske političke scene. U središtu radnje je Malcom Tucker (Peter Capaldi) koji je zadužen za manipulaciju medijima, nadgledanje ministara i osiguravanje provođenja premijerovih političkih programa. Tucker je agresivan, sklon psovanju, politički nekorektan i ne libi se prijetiti i ucjenjivati novinare i političare. Lik je zasnovan prema hollywoodskom producentu Harveyu Weinsteinu.[12]

Serija je rađena u stilu lažnog dokumentarca, snimanoga s dvjema kamerama. Iannucci snima cijele scene u komadu, a zatim dopušta glumcima potpunu slobodu da improviziraju

11 "Interview with Armando Iannucci", <bbc.co.uk>

12 "Interview with Armando Iannucci", <bbc.co.uk>

Ricky Gervais u seriji *U uredu*

u posljednjoj repeticiji. Naposljetku kombinira scenaristički i improvizirani materijal ne bi li postigao maksimalni realitet scena. Serija je u svoje četiri sezone učestalo mijenjala sporedne likove, simulirajući stvarne političke izmjene u britanskome društvu. Tako su se izmjenjivali ministri i čak se promijenila vladajuća stranka. Iannuccijeva sklonost miješanju različitih medija dovela je i do internetskih epizoda serije, koje su dopunjavale radnju između epizoda ili prikazivale iste događaje iz perspektive oporbene stranke, a 2009. napisao je i režirao *spin-off* serije, film *U banani* (*In the Loop*), nominiran za Oscara u kategoriji adaptiranog scenarija. Američka TV-kuća ABC je 2007. napravila pilot za američku verziju serije *U srži stvari*, no iako je za redatelja angažiran Christopher Guest, najpoznatiji američki autor lažnih dokumentarnih filmova, pilot nije prerastao u seriju. Iannucci se ogradio od projekta kritizirajući ABC zbog kreativnog upletanja u projekt i inzistiranja na političkoj korektnosti.[13] Iannucci se tada okrenuo TV-kući HBO, za koju je 2012. kreirao seriju *Potpredsjednica* (*Veep*), stilski sličnu *U srži stvari*, ali usredotočenu na ured američke potpredsjednice Seline Meyer, koju glumi Julia Louis Dreyfus.

Nakon što su se upoznali i počeli surađivati na radijskoj postaji XFM London, Ricky Gervais i Stephen Merchant 2001. kreiraju *sitcom U uredu* (*The Office*, 2001-03) za BBC. Radilo se o lažnom dokumentarcu o zaposlenicima ureda ogranka tvrtke za distribuciju papira u gradu Sloughu. Šefa ogranka Davida Brenta glumi sam Gervais. Iako je početna reakcija gledatelja bila mlaka, ponajprije zbog nesvakidašnjeg formata lažnog dokumentarizma, likova koji se obraćaju kameri te bizarnosti humora, serija je do kraja svoje druge sezone postala hit i jedan od najuspješnijih BBC-jevih

13 Michael Rosser, "Iannucci in talks with HBO over US Thick of it", <*http://www.broadcastnow.co.uk*>

izvoznih proizvoda. Godine 2005. NBC producira američku adaptaciju, predvođenu scenarističkim veteranom *SNL*-a i *Simpsona* (*The Simpsons*, 1989-) Gregom Danielsom i komičarom Steveom Carellom u glavnoj ulozi, te serija postaje najuspješnija američka adaptacija britanskog predloška. Nakon prve sezone, koja je poput britanske imala samo šest epizoda, NBC od druge sezone mijenja format serije u klasični format američkog *sitcoma* od 22 epizode. Serija je zadržala popularnost iako su joj kritičari zamjerili da je promjenom formata izgubila na kvaliteti.

Gervais i Merchant 2005. kreiraju seriju *Statisti* (*Extras*, 2005-07) za BBC, osmišljenu oko statista koji traže proboj u glumački svijet. Iako se Gervaisa često smatra začetnikom formata lažnog dokumentarca u *sitcomu* i ključnom osobom u oblikovanju humora 21. stoljeća, *Statisti* su najbolji primjer kako je povukao inspiraciju od *Larryja Sandersa*, *Alana Partridgea*, *Seinfelda* (1989-98) i *Bez oduševljenja, molim* (*Curb Your Enthusiasm*, 1999-). U *Statistima* nalazimo neurotične i neugodne situacije u kojima se nalazi glavni lik (motiv iz svih navedenih *sitcoma*), očajničku potragu za slavom po svaku cijenu (Alan Partridge) te gostovanje stvarnih slavnih osoba koje glume karikiranu verziju samih sebe (Larry Sanders). Gervais je sam producirao *talk show Rickeyevi susreti* (*Ricky Gervais Meets...*), u kojem je intervjuirao svoje uzore Garryja Shandlinga i Larryja Davida.

Gervais i Merchant su specifični autori po tome što odbijaju raditi više od dvije sezone jednog *sitcoma*, bez obzira na njegov uspjeh. Tako su 2011. kreirali *Život je prekratak* (*Life's Too Short*), s glumcem Warwickom Davisom koji glumi karikiranu verziju samoga sebe i pokušava vratiti staru slavu uz pomoć Gervaisa i Merchanta, koji također glume sebe. Ricky Gervais samostalno piše *sitcom Derek* za Channel 4, o njegovatelju u domu za starije, a uz filmsku karijeru pokušava se etabilirati i kao *stand up* komičar. Gervais i Merchant također zajedno produciraju animiranu verziju svojeg *podcasta* (internetske audioemisije) *Show Rickyja Gervaisa* (*The Ricky Gervais Show*, 2010-12) za HBO te humorističku putopisnu dokumentarnu seriju *Idiot u inozemstvu* (*An Idiot Abroad*, 2010-) za britanski SKY.

Godine 2010. redatelj Michael Winterbottom i komičari Steve Coogan i Rob Brydon kreiraju lažni dokumentarac *Putovanje* (*The Trip*, 2010-) kao svojevrsni umjetnički vrhunac britanskog *sitcoma* 21. stoljeća. Šestodijelna serija prati dogodovštine Coogana i Brydona (koji glume sami sebe) dok obilaze restorane po sjevernoj Engleskoj, o kojima Coogan mora napisati kritike za časopis *The Observer*. Serija je vrhunski primjer principa "serije ni o čemu", radnja je gotovo identična u svakoj epizodi a dijalozi su uglavnom improvizirane dionice u kojima Coogan i Brydon uspoređuju svoje imitacije poznatih osoba, s vrhuncem dosegnutim u sceni dvoboja u imitaciji Michaela Cainea. Serija ima opušten, gotovo putopisno-dokumentaristički stil režije, a nastala je kao svojevrsni *spin-off* filma *Priča o pijetlu i biku* (*A Cock and Bull Story*) Michaela Winterbottoma iz 2005, u kojem su Coogan i Brydon također glumili sami sebe.[14] Serija je nadahnula istoimeni film za američko i svjetsko tržište, a Steve Coogan je dobio prvu nominaciju i nagradu BAFTA za lik koji nije Alan Partridge, dodatno potvrđujući svoj raniji status "nasljednika legendarnoga Petera Sellersa".[15]

14 "Rob Brydon and Steve Coogan: We're not the big buddies people think we are", <*http://www.theguardian.com/uk*>

15 Ben Thompson, "Is Steve Coogan the Sellers of the Ninetees?",<*www.independent.co.uk*>

Zaključak

Britanski TV-humor svoj uspjeh može zahvaliti mnogobrojnim pojedincima i institucijama. Nedavno preminuli Sir David Frost i pokojni Peter Cook bili su možda najznačajniji za njegove početke, dok Ricky Gervais i Armando Iannucci predstavljaju predvodnike nove generacije. Javna televizijska kuća BBC ima veliki dio zasluga zbog ustrajnosti politike pružanja šansi neetabliranim pojedincima i nekomercijalnim projektima. Upravo je taj model proizvodnje jeftinih serija ambicioznih mladih autora doveo do neočekivanih kulturoloških fenomena, ali i do financijskog uspjeha. Kabelske kuće u SAD-u sve više preuzimaju metode BBC-ja i rezultat je mala renesansa američke TV-produkcije. U Britaniji je komedija odavno prestala biti "umjetnost drugoga reda", a mnogobrojni komičari i humoristi uživaju status cijenjenih intelektualaca, ponajviše Stephen Fry. Ponovno okupljanje Pythonovaca daje do znanja kako "stara garda" još nije spremna za mirovinu, a nove osobe etabliraju se kao mogući katalizatori novih smjerova evolucije TV-komedije. Bivši novinar *Guardiana* Charlie Brooker jedan je od najzapaženijih. Sudeći po broju autora koji "emigriraju" u SAD, američkoj kulturi slijedi možda i najznačajnija kulturna "invazija" još od doba Beatlesa i Rolling Stonesa. *The British are coming*!

Juraj Kukoč

Kronika

07. 01. Zagreb
U 67. godini života umro je filmski redatelj te likovni i multimedijski umjetnik Ivan Ladislav Galeta.

07. 01. Zagreb
U multipleksu Cineplexx Centar Kaptol održana je repertoarna premijera dugometražnog igranog filma, hrvatske manjinske produkcije *Čefuri raus!* Gorana Vojnovića.

08. 01. San Rafael, SAD
U filmskom centru Christopher B. Smith Rafael održana je projekcija filmova Škole animiranog filma Čakovec.

11. 01. Zagreb
U Multimedijalnom centru SC-a održano je 7. natjecanje godišnje klupske produkcije *Gledalište Kinokluba Zagreb*. Glavnu nagradu osvojio je dokumentarni film *Srećko Kramp: skica za portret* Višnje Pentić. Dodijeljene su i ostale nagrade.

11. 01. Zagreb
U kinu Metropolis Muzeja suvremene umjetnosti održana je repertoarna premijera kratkometražnog igranog filma *Planina* Gorana Ribarića.

14. 01. Zagreb
U multipleksu Cinestar Branimir Centar održana je pretpremijera dugometražnog igranog filma *Projekcije* Zrinka Ogreste i tribina o filmu u sklopu tribina Edukacijskog centra Klinike za psihijatriju Vrapče o filmu i psihologiji.

16. 01. Zagreb
U prostorijama Hrvatskog dizajnerskog društva održan je razgovor posvećen izložbi *Transfer 1995. – 2010.* i likovnom i filmskom umjetniku Ivanu Ladislavu Galeti.

21. 01. Vinkovci
U Centru znanja, u sklopu Filmskih projekcija utorkom, održana je premijera dokumentarnog filma *Bio jednom jedan čvor* Antona Papića.

21. 01. Zagreb
U kinu Europa održana je repertoarna premijera dugometražnog igranog filma *Projekcije* Zrinka Ogreste.

22. 01. Rijeka
U atriju Art-kina Croatia održano je predstavljanje zbirke filmskih kritika Dejana Durića *Kratki rezovi*.

22. 01.-02. 02. Rotterdam
U natjecateljskom programu 43. međunarodnog filmskog festivala u Rotterdamu sudjelovao je dugometražni dokumentarni film *Ljubavna odiseja* Tatjane Božić.

23. 01. Zagreb
U kinu Europa održano je predstavljanje knjige *Kinematografija u NDH* Daniela Rafaelića.

23. 01. Zagreb
U Hrvatskom državnom arhivu, u sklopu programa Filmski četvrtak, posvećenog hrvatskim filmovima iz zbirki Hrvatskog filmskog arhiva, prikazan je film *Tajna starog tavana* Vladimira Tadeja.

23. 01. Pula
U Klubu Pulske filmske tvornice održano je predavanje Igora Bezinovića o korelaciji profesionalnog rada i kratkih amaterskih videa, uz projekciju autorovih filmova.

23. 01. – 03. 03. Varšava, Krakov, Katowice, Wrocław, Lublin, Toruń, Gdynij
U sklopu programa Oko na Balkany, održana je putujuća revija suvremenog hrvatskog filma, u sklopu koje su prikazani dugometražni igrani filmovi *Zagrebačke priče 2, Sonja i bik, Koko i duhovi, Noćni brodovi, Mrak* i *Ljudožder vegetarijanac* te niz kratkometražnih, dokumentarnih i animiranih filmova.

24. 01. Zagreb
U kinu Tuškanac održano je predstavljanje knjige *Drugi na filmu – Etnografski film i autohtono filmsko stvaralaštvo* Etami Borjan.

27.-28. 01. Rijeka
Povodom obilježavanja Međunarodnog dana sjećanja na žrtve Holokausta u Art-kinu Croatia održana je projekcija dokumentarnog filma Rasima Karalića *Sjećanja na Kampor* i premijera filma *Povratak posljednjeg* Igora Paulića uz gostovanja autora.

28. 01. Zagreb
U multipleksu Cineplexx Centar Kaptol održana je repertoarna premijera dugometražnog igranog filma, hrvatske manjinske produkcije *Laku noć, gospođice* Metoda Peveca.

28. 01. Split
U prostorijama Kino kluba Split, u sklopu Ciklusa predavanja o filmskoj produkciji, održano je predavanje Lane Iljadice.

29. 01. Dubrovnik
U kinu Sloboda održan je program *Filmsko stvaralaštvo djece i mladih,* na kojem su prikazani recentni filmovi učenika dubrovačkih osnovnih i srednjih škola.

29. 01.-05. 03. Zagreb
U kinu Europa održana je retrospektiva filmova Federica Fellinija i izložba redateljevih crteža *Hrana u filmovima*.

30. 01. Pula
U Klubu Pulske filmske tvornice održana je retrospektiva eksperimentalnih filmova Ivana Ladislava Galete.

30.-31. 01. Split
U Kinoteci Zlatna vrata prikazan je program animiranih filmova Veljka Popovića.

31. 01. Zagreb
U Dokukinu su prikazani dokumentarci *Teatar Chaplin* i *Zoffski Grč* Zorana Kreme i održan razgovor s redateljem.

01. 02. Split
U prostorijama Kino kluba Split održana je 3. prezentacija godišnje produkcije filmova Kino kluba Split Smotra, u sklopu koje je prikazan i izbor filmova Kinokluba Zagreb iz 2013.

04. 02. Zagreb
U Art-kinu Grič održana je repertoarna premijera dugometražnog dokumentarnog filma *Gangster te voli* Nebojše Slijepčevića.

04.-05. 02. Zagreb
U kinu Tuškanac prikazani su filmovi *Treći čovjek* Carola Reeda i *Treća žena* Zorana Tadića te je održana izložba fotografija iz ta dva filma i fotografija Beča i Zagreba tokom rata.

06. 02. Pula
U Klubu Pulske filmske tvornice prikazani su dokumentarni filmovi *Godine hrđe* i *Una storia Polesana* Andreja Korovljeva i održan razgovor s autorom.

06.-16. 02. Berlin
Na 64. međunarodnom filmskom festivalu Berlinale u programu Forum prikazana je hrvatska manjinska produkcija, dokumentarni film *Baršunasti teroristi* Pavola Pekarčíka, Ivana Ostrochovskog i Petera Kerekesa, koja je osvojila nagradu nezavisnog žirija publike Tagesspiegel Readers' Prize. U sklopu festivala održan je filmski sajam European Film Market, na kojem je Hrvatski audiovizualni centar imao svoj izložbeni prostor i održao promotivne projekcije filmova *Kauboji* Tomislava Mršića, *Vis-À-Vis* Nevija Marasovića, *Šegrt Hlapić* Silvija Petranovića, *Svećenikova djeca* Vinka Brešana i *Projekcije* Zrinka Ogreste.

07.-08. 02. Zagreb
U kinu Tuškanac, u sklopu Filmskih programa, u spomen glumici Ružici Sokić prikazan je film *Ljubav i poneka psovka* Antuna Vrdoljaka.

10. 02. Zagreb
U kinu Europa održana je repertoarna premijera dugometražnog igranog filma, hrvatske manjinske produkcije *Kad svane dan* Gorana Paskaljevića.

11. 02. Zagreb
U kinu Europa prikazan je program filmova Jerryja Tartaglije i održan razgovor s redateljem.

11. 02. Zagreb
U sklopu Kratkog utorka Filmskih programa u kinu Tuškanac prikazan je program najboljih filmova s 1. festivala Alternative film/video u Beogradu 1982, među kojima su bili hrvatski filmovi *Velo misto* Branka Karabatića i *Izgnanstvo* Ivana Martinca.

11. 02. Split
U prostorijama Kino kluba Split, u sklopu Ciklusa predavanja o filmskoj produkciji, održano je predavanje Borisa Poljaka.

13. 02. Pula
U Klubu Pulske filmske tvornice projekcijom filmova mlađih autora i starije generacije predstavljen je Kino klub Split.

14.-21. 02. Mons, Belgija
U sklopu 30. međunarodnog festivala ljubavnog filma održan je program Fokus na Hrvatsku, u kojem su prikazani filmovi *Hitac* Roberta Orhela, *Sonja i bik* Vlatke Vorkapić, *Šuti* Lukasa Nole i *Halimin put* Arsena Antona Ostojića.

20. 02. Pula
U Klubu Pulske filmske tvornice održana je projekcija eksperimentalnih filmova i video radova Davora Sanvincentija.

20. 02. Zagreb
U Hrvatskom državnom arhivu, u sklopu programa Filmski četvrtak, posvećenog hrvatskim filmovima iz zbirki Hrvatskog filmskog arhiva, prikazan je dokumentarni film *Goli otok* Darka Bavoljaka.

22. 02. Zagreb
Započela je kino distribucija dugometražnog igranog filma manjinske hrvatske produkcije *Domoljub* Artoa Halonena.

23. 02.-02. 03. Zagreb
U multipleksu Cineplexx održan je 10. međunarodni festival dokumentarnog filma *Zagrebdox*. *Veliki pečat* za najbolji film u međunarodnoj konkurenciji osvojio je film *Posljednja postaja* Cristiana Sota i Cataline Vergare, a posebna priznanja filmovi *Povratak u Homs* Talala Derkija i *Ne Me Quitte Pas* Nielsa van Koevordena i Sabine Lubbe Bakker. *Veliki pečat* za najbolji film u regionalnoj konkurenciji osvojio je film *Sacro GRA* Gianfranca Rosija, a posebna priznanja filmovi *Gotovo divan život* Svetoslava Draganova i *Bujica ljubavi* Ágnes Sós. Nagradu publike osvojio je hrvatski film *Dragi Lastane!* Irene Škorić. *Mali pečat* za najbolji film autora ili autorice do 35 godina osvojio je film *Posebna potreba* Carla Zorattija, a posebna priznanja filmovi *Šangaj Banzai* Jurate Samulionyte i *Decrescendo* Marte Minorowicz. Nagradu Movies that Matter za film koji na najbolji način promiče ljudska prava osvojio je film *Cjevovod* Vitalija Manskog, a posebna priznanja *Povratak u Homs* i hrvatski film *4. majmun* Hrvoja Mabića. U regionalnoj konkurenciji prikazani su i hrvatski filmovi *Mitch – dnevnik jednog šizofreničara* Damira Čučića, *Još jednom* Ane Opalić i Noe Pintarića, *Marko* Silvia Mirošničenka, *Naslovnica* Silvane Menđušić, *Čekanje* Igora Bezinovića i *Ovrha* Nevena Hitreca. U popratnom programu, između ostalog, održani su program Zagrebdox Pro, okrugli stol na temu europskoga dokumentarnog filma s posebnim osvrtom na male zemlje, program ADU Dox posvećen filmovima Akademije dramskih umjetnosti, autorska večer posvećena Damiru Čućiću i retrospektiva hrvatskih dugometražnih dokumentaraca.

24. 02. Zagreb
U kinu Europa održana je repertoarna premijera dugometražnog igranog filma *Hitac* Roberta Orhela.

25. 02. Split
U prostorijama Kino kluba Split, u sklopu Ciklusa predavanja o filmskoj produkciji, održano je predavanje producenta Marijana Bakovića.

02. 03. New York
Na 3. Manhattan International Film festivalu dokumentarni film *Pri našem delu* Maje Šubarić Mahmuljin podijelio je glavnu nagradu s tri filma.

03.-05. 03. Čakovec
U Centru za kulturu Čakovec održana je 2. međunarodna revija filmova za djecu i mlade.

03.-08. 03. Zagreb
U kinu Tuškanac, u sklopu Dana frankofonije, održana je revija filmova frankofonih zemalja.

04. 03. Zagreb
U velikoj dvorani Edukacijskog centra Klinike za psihijatriju Vrapče, u sklopu redovnih tribina o filmu i psihologiji, održana je pretpremijera dugometražnog igranog filma *Vis-À-Vis* Nevija Marasovića uz razgovor o filmu.

05. 03. Rijeka
U Art-kinu Croatia održana je repertoarna premijera dugometražnog igranog filma *Vis-À-Vis* Nevija Marasovića.

06. 03. Pula
U Klubu Pulske filmske tvornice održana je projekcija filmova Vibora Juhasa i Marka Bolkovića.

06.-09. 03. Vinkovci
U dvorani Gradskog kazališta *Joza Ivakić*, Centru znanja, kafićima Walkow, Marabu i Charlie, Gradskoj knjižnici i Galeriji Slavko Kopač održan je 8. festival dokumentarnog rock filma DORF. Glavnu nagradu dobio je film *Pravi čovjek za kapitalizam – Damir Avdić* Dušana Moraveca. Dodijeljene su i ostale nagrade. U sklopu festivala održan je edukativni program DORF:EDIT na kojem su, između ostalog, predstavljeni filmski kolektivi iz Hrvatske i prikazani nagrađeni radovi s prošlogodišnjih nacionalnih smotri dječjeg videostvaralaštva.

08. 03. Zagreb
U CineStaru Novi Zagreb, povodom Dana žena, održana je pretpremijera dugometražnog igranog filma *Majstori* Dalibora Matanića i razgovor s ekipom filma.

10. 03. Zagreb
U multipleksu Cinestar Branimir Centar održana je repertoarna premijera dugometražnog igranog filma *Majstori* Dalibora Matanića.

10. 03. Karlovac
Projekcijom filma *Vuk s Wall Streeta* Martina Scorsesea u gradskom kazalištu Zorin dom počeo je program *Kino u kazalištu*.

11. 03. Zagreb
U sklopu Kratkog utorka Filmskih programa u kinu Tuškanac prikazani su odabrani kratkometražni animirani filmovi iz arhive pisca i filmskog kritičara Carla Montanara te održan razgovor s Montanarom.

12. 03. Zagreb
U kinu Europa održana je repertoarna premijera dugometražnog igranog filma, hrvatske manjinske produkcije *Dvojina* Nejca Gazvode.

13. 03. Pula
U Klubu Pulske filmske tvornice filmom *Slučajni život* Ante Peterlića i telefonskim razgovorom s Krunoslavom Heidlerom predstavljen je Filmski autorski studio – FAS.

14.-15. 03. Zagreb
U kinu Tuškanac, u sklopu Filmskih programa, održan je Vikend hrvatskog filma posvećen hrvatskim filmskim hitovima, u sklopu kojeg su prikazani filmovi *Martin u oblacima* Branka Bauera, *Tko pjeva zlo ne misli* Kreše Golika, *Samo jednom se ljubi Rajka Grlića* i *Kako je počeo rat na mojem otoku* Vinka Brešana.

15. 03.-24. 05. Makarska
Projekcijom filma *Gangster te voli* Nebojše Slijepčevića u prostorijama udruge Dokuma počeo je program recentnih dokumentarnih hitova uoči DokuMa Film Festivala.

16. 03. Zagreb
Započela je kino distribucija dugometražnog igranog filma manjinske hrvatske produkcije *Najljepša je zemlja moja* Michaele Kezele.

16. 03. Ženeva
Na 12. međunarodnom filmskom festivalu i forumu o ljudskim pravima film *Obrana i zaštita* Bobe Jelčića osvojio je nagradu za najbolji igrani film.

16.-29. 03. Zagreb
U kinu Tuškanac održan je program povodom proslave 10. obljetnice Filmskih programa Hrvatskog filmskog saveza. U sklopu otvaranja programa, između ostalog, prikazan je film *Slavica* Vjekoslava Afrića i održana premijera dokumentarca *Moj zanat* Mladena Matičevića o Arsenu Dediću. U travnju je krenula kinodistribucija Matičevićeva filma.

18. 03. Zagreb
U sklopu Filmskih večeri u klubu Močvara prikazan je film o boksu *Namještaljka* Roberta Wisea i održan razgovor sa Željkom Mavrovićem.

19. 03. New York
Na popisu najznačajnijih holivudskih producenata svih vremena magazina The Daily Beast Branko Lustig našao se na 29. mjestu.

20. 03. Zagreb
U Hrvatskom državnom arhivu, u sklopu programa Filmski četvrtak posvećenog hrvatskim filmovima iz zbirki Hrvatskog filmskog arhiva, prikazan je film *Crne ptice* Eduarda Galića.

21. 03. Grude
U 88. godini života umro je kazališni, televizijski i filmski glumac Ante Vican.

21. 03. Hvar
U sklopu projekta revitalizacije kinoprikazivalaštva u Dalmaciji Kino Mediteran, u organizaciji Festivala mediteranskog filma Split, projekcijom filmova *Alabama Monroe* i *Ernest i Celestina* u prostoru Arsenala pokrenut je redovni filmski program u gradu Hvaru.

21. 03. Zagreb
U Art kinu Grič, u sklopu projekta *Mladi probijaju granice – iz dostojanstva prema boljem društvu*, održana je debata o temi *Kratki film u Hrvatskoj – mogućnosti za mlade filmaše*, na kojoj su sudjelovali Hrvoje Hribar, Boris T. Matić i Daniel Rafaelić.

24. 03. Zagreb
U multipleksu Cinestar Branimir Centar održana je repertoarna premijera dugometražnog igranog filma *Duh babe Ilonke* Tomislava Žaje.

24. 03. Zagreb
U kinu Grič održana je hrvatska premijera dugometražnog dokumentarnog filma *Bordo – vječna stripovska mladost* Bernardina Modrića.

27.-29. 03. Rijeka
U Art-kinu Croatia održan je ciklus filmova Karpa Godine, a prvog dana ciklusa održan je i razgovor s autorom.

28. 03. Zagreb
Na Trećem programu Hrvatske televizije održano je prvo emitiranje filma prilagođenog slijepim i slabovidnim osobama, uz filmsku naraciju, a radilo se o filmu *Moram spavat' anđele* Dejana Aćimovića.

30. 03. Montreal
Na 32. međunarodnom festivalu filmova o umjetnosti dokumentarni film *Od zrna do slike* Branka Ištvančića nagrađen je nagradom Liliane Stewart Award.

30. 03. Schwabisch Gmuend, Njemačka
Na 21. međunarodnom festivalu dječjih filmova Kikife film *Zagonetni dječak* Dražena Žarkovića osvojio je glavnu nagradu.

04.-05. 04. Rijeka
U Art-kinu Croatia povodom obilježavanja 10. obljetnice udruge Filmaktiv prikazan je izbor kratkometražnih filmova udruge.

05.-14. 04. Split
U Kinoteci Zlatna vrata, u sklopu Dana kršćanske kulture, održan je filmski program.

07. 04. Zagreb
U kinu Tuškanac, u znak sjećanja na Ivana Ladislava Galetu, održana je premijera filma *Пctured* Gordane Brzović i projekcija autorovog filma *Deep End Art No 1*.

08. 04. Zagreb
U sklopu Kratkog utorka Filmskih programa u kinu Tuškanac prikazani su eksperimentalni filmovi Wernera Nekesa i održan razgovor s redateljem.

09. 04. Zagreb
U Multimedijalnom centru Studentskoga centra projekcijom filmova
Proljeće na bausteli Željka Radivoja, *Miramare* Michaele Muller, *Mušice, krpelji i pčele* Hane Jušić, *Lutka kao...* Sonje Tarokić, *Danil Ivanović, you are free* Petre Zlonoga, *Plac* Ane Hušman, *Nije da znam nego je to tako* Tanje Golić i *Mala Smrt* Damira Čučića započeo je kontinuirani program kratkometražnih domaćih filmova *Runda kratkog*.

11.-12. 04. Zagreb
U kinu Tuškanac održan je 2. filmski festival smijeha FIFES. Glavnu nagradu osvojio je film *Mito i korupcija* Foto Kino Video Kluba Zaprešić, a Nagradu publike film *Pucica s crenom kapicom* Foto Kino Video Kluba Zaprešić.

14.-21. 04. Zagreb
U Cinestar kinima diljem Hrvatske, u sklopu Dječjeg festivala, prikazani su filmovi nagrađeni na 51. Reviji hrvatskog filmskog stvaralaštva djece.

15. 04. Zagreb
U kinu Tuškanac održana je premijera dokumentarnog filma *Miroslav Kraljević* Bogdana Žižića.

15. 04. Zagreb
U sklopu Filmskih večeri u klubu Močvara održana je tribina *The Little Lost Child – glazbeni/video/spot i specijalni efekti* na kojoj su gostovali Denis Golenja, Luka Hrgović, Anton Svetić i Vedran Štefan.

15. 04. Vinkovci
U Centru znanja održana je projekcija filmova Hane Jušić i razgovor s redateljicom.

17. 04. Zagreb
U kinu Europa održana je premijera kratkometražnih animiranih filmova *Glad* Petre Zlonoge i *Simulacra* Ivane Bošnjak i Thomasa Johnsona.

17. 04. Zagreb
U kinu Metropolis Muzeja suvremene umjetnosti započelo je prikazivanje kratkometražnog igranog filma *Teleport Zovko* Predraga Ličine.

17. 04. Pula
U kinu Valli održana je premijera animiranih filmova *Love&Vehicles* Draška Ivezića i *Sestre* Lee Vidaković.

18. 04. Zagreb
U prostorima Autonomnog kulturnog centra Medika održana je 1. međunarodna filmska revija Ispod tepiha posvećena estetski ili društveno provokativnim filmovima.

22.-27. 04. Zagreb
U kino dvorani Studentskog centra, kino dvorani Multimedijalnog centra SC-a i Teatru &TD održani su 23. dani hrvatskog filma. Nagradu Oktavijan Hrvatskog društva filmskih kritičara dobili su filmovi *Autofokus* Borisa Poljaka (dokumentarni film), *Slučajno* Tanje Golić (igrani film), *Simulacra* Ivane Bošnjak i Thomasa Johnsona (animirani film), *Deep End Art No. 1* Ivana Ladislava Galete (eksperimentalni film), *I ti si nekome lijek* Tomislava Šobana (namjenski film) i spot za pjesmu *Snijeg* grupe Detour u režiji Branka Pašića (glazbeni spot). Nagradu Oktavijan za životno djelo dobio je autor animiranih filmova Borivoj Dovniković Bordo, nagradu Vladimir Vuković za životno djelo u području filmske kritike, filmologije i publicistike Nenad Pata, nagradu Vladimir Vuković za najboljeg filmskog kritičara godine Janko Heidl, a Diplomu za najboljeg mladog filmskog kritičara Danijela Brlas. Nagradu Zlatna uljanica za promicanje etičkih vrijednosti na filmu dobio je igrani film *Drekavac* Ivana Mokrovića, nagra-

du Jelena Rajković za najboljeg autora do 30 godina starosti igrani film *Tlo pod nogama* Sonje Tarokić, a nagradu Salona odbijenih dokumentarni film *Naseljenici – naši novi susjedi s puškama* Barbare Babačić. Nagrade žirija ove godine nisu dodijeljene zbog nedostatka financijskih sredstava. U popratnom programu održani su programi u počast Borivoju Dovnikoviću Bordi i preminulim filmskim radnicima Ivanu Ladislavu Galeti i Maji Petrin, okrugli stol *Može li HTV3 biti nadomjestak za Kinoteku*, program filmova sa prošlog Pulskog filmskog festivala *Mala Pula*, retrospektiva suvremenog hrvatskog kratkog filma *Runda kratkog*, predstavljanje knjige *Kuda idu divlje svinje* Silvija Mirošničenka, radionica filmova na 16 mm vrpci, scenaristički pitching projekta Palunko i filmski kviz *Prohujalo s kvizom*.

22.-27. 04. Varaždin
U kinu Galerija održan je 5. internacionalni festival animiranog filma djece i mladih Varaždin VAFI. Glavnu nagradu u kategoriji Mini osvojio je film *Mijau vau* Paule Žanić iz Filmsko kreativnog studija VANIMA, a sporedne nagrade osvojio je, između ostalih, hrvatski film *Titanic* Dina Košundžije iz Filmsko kreativnog studija VANIMA. U kategoriji Midi glavnu nagradu osvojio je film *Prljavi grad* Škole animiranog filma Čakovec. U kategoriji Maxi glavnu nagradu osvojio je film *Duboko more* Akademije likovnih umjetnosti iz Ghenta a sporedne nagrade osvojili su, između ostalih, hrvatski filmovi *Feather* Karle Skok iz Filmsko kreativnog studija VANIMA, *Galeb* Kristijana Falaka iz Škole likovnih umjetnosti iz Splita i *Recikliranje* Davida Dokoza iz Škole crtanog filma Dubrava. Dodijeljene su i ostale nagrade. Između ostalog, održana je izložba Darka Kreča i okrugli stol *Animacija kao pedagoško sredstvo*.

22.-27. 04. Zagreb
U kinu Europa održan je 3. tjedan turskog filma.

24. 04. Zagreb
U Hrvatskom državnom arhivu, u sklopu programa Filmski četvrtak, posvećenog hrvatskim filmovima iz zbirki Hrvatskog filmskog arhiva, prikazan je film *Živa istina* Tomislava Radića.

24.-26. 04. Rovinj
U Multimedijalnom centru grada Rovinja, Centru za vizualne umjetnosti Batana i gradskom kazalištu Gandusio održan je 6. festival etnografskog filma ETNOFILm. Pobjednik u kategoriji profesionalnih etnologa/antropologa je film *Dolina uzdaha* Mihaija Andreija Leahe, Andreija Crisana i Iulie Hossu, a u kategoriji autora koji nisu profesionalni etnolozi/antropolozi film *Pjesme za muzej* Elize Zdru. U kategoriji filmova profesionalnih etnologa/antropologa u televizijskoj produkciji pobjedio je film *Ja znakujem, ja živim* Anja Hiddinga i Jascha Blume, a u kategoriji filmova studenata etnologije/antropologije film *Duhovi Lovanijuma* Cecil Michel. Dodijeljene su i posebne nagrade. Između ostalog, održano je predavanje *Eksperimentalni film, vizualna umjetnost i antropologija* Arnda Schneidera.

24.-27. 04. Zagreb
Uz domaćinstvo Kinokluba Zagreb održana je generalna skupština organizacije Nisi Masa, mreže filmskih udruga koja okuplja mlade filmaše iz cijele Europe.

25.-26. 04. Zagreb
U kinu Tuškanac, u sklopu Filmskih programa, održan je Vikend hrvatskog filma posvećen zdravstvenom odgoju na filmu, podijeljen na programe dokumentarnih filmova *Zdravstveni odgoj u socijalističkoj Jugoslaviji* i *Filmovi Škole narodnog zdravlja "Andrija Štampar"*.

26. 04. Sveti Ivan Zelina
Projekcijom dokumentarnog filma *Gangster te voli* Nebojše Slijepčevića ponovno je otvoreno kino u Pučkom otvorenom učilištu.

05. Zagreb
Započela je distribucija dugometražnog igranog filma *Simon čudotvorac 3D* Petra Oreškovića.

01.-06. 05. Oberhausen
Na 60. međunarodnom festivalu kratkometražnog filma u Oberhausenu, animirani film *Najmanji* Tomislava Šobana i eksperimentalni film *U ime naroda* Dalibora Martinisa prikazani su u međunarodnom natjecateljskom programu.

03. 05. Nyon
Na 46. festivalu Visions du Réel u Nyonu dokumentarni film *Autofocus* Borisa Poljaka proglašen je najboljim kratkometražnim filmom.

03. 05. Los Angeles
Na 9. South East European Film Festivalu film *Visa-Vis* Nevija Marasovića osvojio je zajedno sa slovenskim filmom *Zavedi me* hrvatskog autora Marka Šantića nagradu Bridging the Borders za najbolji dugometražni igrani film, film *Gangster te voli* Nebojše Slijepčevića nagradu za najbolji dugometražni dokumentarni film, a film *Krasotica večeri* Davora Borića nagradu za najbolji kratkometražni dokumentarac.

03.-17. 05. Zagreb
U kinima Europa i Tuškanac, Kulturno-informativnom centru KIC, Zagrebačkom kazalištu mladih i Goethe institutu održan je 7. Subversive Film Festival. Film *Otmica Michela Houellebecqa* Guillaumea Niclouxa osvojio je nagradu Wild Dreamer za najbolji igrani film, film *Dolazimo u miru* Huberta Saupera za najbolji dokumentarni film, a Nagradu publike osvojio je film *Krv* Pippa Delbona. Redateljica i feministička teoretičarka Trinh T. Minh-ha primila je nagradu Wild Dreamer za životno djelo. Tema konferencija, predavanja i debata bila je moć i sloboda u doba kontrole, a održan je i Sajam angažirane književnosti.

05.-07. 05. Zabok
U kino dvorani Multimedijalnog centra održan je 2. međunarodni festival filmova za djecu Kiki. Glavnu nagradu osvojio je animirani film *A Girl named Elastica* Guillaumea Blancheta. Dodijeljene su i posebne pohvale.

07. 05. Split
U Kinoteci Zlatna vrata, povodom Sudamje, prikazani su radovi polaznika radionice *Izrazi se filmom* i njemački dokumentarni film o Splitu iz 1939. *Pjesma s Jadrana* Hannsa Beck-Gadena.

08. 05 Zagreb
U Dokukinu održano je predavanje redatelja Huberta Saupera *Politički film.*

09. 05. Sveti Ivan Zelina
U kino-dvorani Pučkog otvorenog učilišta održana je revija *Kratki na brzinu,* u sklopu koje su prikazani program recentnog hrvatskog kratkometražnog filma i program *Jutro s Vedranom* posvećen autorskim filmovima Vedrana Šamanovića.

10. 05. Zagreb
U sklopu simpozija i umjetničkog programa *Umjetnost, institucionalni 'mrtvi rad' i granice vrednovanja* u Galeriji Nova održan je prvi dio projekta *Serija za invizibilno kino,* u sklopu kojeg je prikazan *Snoviti filmski eksperiment* Dušana Makavejeva i održan razgovor s filmašima poslijediplomskog studija Film Factory i redateljem Bélom Tarrom.

11. 05. Zagreb
U sklopu simpozija i umjetničkog programa *Umjetnost, institucionalni 'mrtvi rad' i granice vrednovanja* u dvorani Gorgona Muzeja suvremene umjetnosti održan je drugi dio projekta *Serija za invizibilno kino,* u sklopu kojeg je prikazan film *Torinski konj* Béle Tarra i održana panel diskusija o filmu, Tarrovom poslijediplomskom studiju Film Factory i ostalim temama s redateljem i gostima Karin Harrasser, Hrvoje Hribar, Goran Sergej Pristaš, Petar Milat, Tomislav Medak i Tanja Vrvilo.

11. 05.-15. 06. Zagreb
U prostorima Pogona Jedinstvo održan je projekt *Filmska početnica* u sklopu kojeg su djeca od 3 do 6,5 godina stjecala osnovna znanja o filmskom i medijskom stvaralaštvu.

12. 05. Zagreb
U kinu Tuškanac, u sklopu Filmskih programa, nakon projekcije filma *Muke po Mati* Lordana Zafranovića, održan je tribina na kojoj su sudjelovali filmaši prve praške generacije slavne filmske akademije FAMU Lordan Zafranović, Rajko Grlić, Goran Marković, Goran Paskaljević, Predrag Pega Popović, Karpo Godina, Živko Zalar, Andrija Zafranović, Nikša Blajić, Josip Klarica i Kruno Heidler.

14.-24. 05. Sisak i okolica
U Sisku u Kazalištu 21 te u mjestima Sisačko-moslavačke županije i Unsko-sanskog kantona u Bosni i Hercegovini održan je 7. sisački ekološki filmski festival SEFF putujućeg karaktera.

14.-25. 05. Cannes
Na 67. kanskom međunarodnom filmskom festivalu igrani film *Kokoška* Une Gunjak prikazan je u natjecateljskom programu kratkometražnog filma 53. Tjedna kritike. Na filmskom sajmu Marché du Film Hrvatski audiovizualni centar predstavio je hrvatsku kinematografiju. Prikazani su filmovi *Kauboji* Tomislava Mršića, *Majstori* Dalibora Matanića, *Zagreb Cappuccino* Vanje Sviličić i finsko-hrvatski film *Domoljub* Arta Halonena, a u okviru programa Short Film Corner predstavljeni su hrvatski kratkometražni filmovi.

15. 05. Zagreb
U kinu Tuškanac održana je repertoarna premijera dugometražnog igranog filma *Oproštaj* Dana Okija.

16.-17. 05. Zagreb
U kinu Tuškanac, u sklopu Filmskih programa, održan je Vikend hrvatskog filma posvećen temi starog i novog u gradovima 20 . stoljeća, u sklopu kojeg su prikazani filmovi *Koncert* Branka Belana, *Posljednji podvig diverzanta Oblaka* Vatroslava Mimice, *Ritam zločina* Zorana Tadića,*Vlakom prema jugu* Petra Krelje i program dokumentarnih filmova.

16.-17. 05. Zagreb
U Kinu Forum Studentskog doma Stjepan Radić održan je 1. međunarodni studentski filmski festival Student Cuts Festival.

18. 05. Zagreb
U 83. godini života umrla je kazališna, televizijska i filmska glumica Slavica Fila.

18.-24. 05. Zagreb
U kinu Europa održan je 8. festival tolerancije – festival židovskog filma posvećen 20. obljetnici filma *Schindlerova lista*. Gosti festivala bili su Ralph Fiennes i Volker Schlöndorff. U sklopu festivala održani su Festival Market i Međunarodna filmska radionica.

19. 05.-06. 06. Zagreb
U Hrvatskom državnom arhivu održana je izložba *Iz zbirke popratnog filmskog gradiva Hrvatskog filmskog arhiva*, održana povodom 35. obljetnice osnivanja nacionalne filmske kinoteke.

21.-22. 05. Zagreb
U prostorima Pogona Jedinstvo održan je filmski eksperiment u duhu proširenog kina *Trimhouse* Hrvoslave Brkušić i Mira Manojlovića, kombinacija već snimljenog filmskog materijala i nastupa uživo.

22. 05. Pula
U Klubu Pulske filmske tvornice održana je projekcija dokumentarnih filmova Elvisa Lenića.

22. 05. Zagreb
U Hrvatskom državnom arhivu, u sklopu programa Filmski četvrtak, posvećenog hrvatskim filmovima iz zbirki Hrvatskog filmskog arhiva, prikazan je program filmskih zapisa starog Zagreba od 1915. do 1945. *Zagreb na filmu*.

22.-24. 05. Zagreb
U prostorima Doma Hrvatskog društva likovnih umjetnika održan je 4. Noir Festival Zagreb posvećen noiru u svijetu filma, fotografije, glazbe, književnosti i video igara. Gost festivala bio je pisac Ian Rankin.

22. 05. – 21. 06. New Yorku
U galeriji Alexander Gray Associate održana je retrospektivna izložba Tomislava Gotovca *Javno i intimno*, posvećena svim medijima u kojima je autor djelovao.

23.-25. 05. Zagreb
U Boćarskom domu, u sklopu 2. festivala tehničke kulture, održan je program *Malo kino Hrvatskog filmskog saveza*, u sklopu kojeg su prikazani ponajbolji filmovi s recentnih izdanja festivala HFS-a.

24. 05. Washington
U National Gallery Art, u sklopu programa *Umjetnici, amateri, alternativni prostori: eksperimentalni film u istočnoj Europi 1960-1990*, prikazani su hrvatski eksperimentalni filmovi *K3 – čisto nebo bez oblaka* Mihovila Pansinija,
Pravac (Stevens-Duke) Tomislava Gotovca, *Twist, twist* Ante Verzottija, *Sretanje* Vladimira Peteka, *Termiti* Milana Šameca, *Kariokineza* Zlatka Hajdlera, *Ubrzanje* Ivana Martinca, *Ping Pong* Ivana Ladislava Galete i *Osobni rezovi* Sanje Iveković.

26. 05. Zagreb
U Muzeju Mimara održano je predstavljanje knjige *Dušan Vukotić – zaboravljeni vizionar* Nacionalne zajednice Crnogoraca Hrvatske i Skaner Studija iz Zagreba.

26. 05. Zagreb
Odlučeno je da Nagrade Vladimir Nazor za najbolja umjetnička ostvarenja u Republici Hrvatskoj za 2013. godinu u kategoriji filmske umjetnosti dobiju autor animiranih filmova Nedeljko Dragić (Nagrada za životno djelo) i Bobo Jelčić za režiju filma *Obrana i zaštita* (Godišnja nagrada).

26.-31. 05. Slavonski Brod
U otvorenom kinu na Tvrđavi Brod, Gradskoj knjižnici i Muzeju brodskog Posavlja održan je 4. međunarodni filmski festival Festival Novih. U sklopu festivala održana je i filmska radionica.

28.-30. 05. Rijeka
U Art-kinu Croatia i Galeriji SKC u klubu Palach održan je 1. međunarodni studentski festival filma i videa STIFF. Glavnu nagradu osvojio je film *Drugdje* Nosse Schaefer, a dodijeljene su i ostale nagrade. U sklopu festivala održana je i radionica filmske kritike.

29.-31. 05. Zagreb
U kinu Tuškanac održan je 2. festival modnog dokumentarnog filma Elle Fashion Film Festival.

29. 05.-01. 06. Makarska
Na Kačićevom trgu, u hotelu Meteor, Ljetnom kinu i Đardinu održan je 1. međunarodni festival dokumentarnog filma DokuMa. Glavnu nagradu osvojio je film *Kroz Elenine uši* Saskije Gubbels, a dodijeljeno je i posebno priznanje. Zemlja partner festivala bila je Češka. Između ostalog, prikazan je program recentnog hrvatskog dokumentarnog filma.

30. 05. Požega
U dvorani Gradskog kazališta održan je 22. hrvatski festival jednominutnih filmova. Grand prix osvojio je film *Bowl* You Nija, Prvu nagradu i Nagradu publike *Candy Crime* Bena Jacobsona, Drugu nagradu *Em quadros* Jacksona Fariasa Teixeire, Treću nagradu *The Evening Cigarette* Matthieua van Eechonta i Nagradu UNICA-e *Namjera* Zorana Čatića.

30. 05. Zagreb
U multipleksu Cineplexx Centar Kaptol održana je premijera eksperimentalnog filma izrađenog u tehnici 3D stereoskopije *A.D.A.M.* Vladislava Kneževića.

30. 05.-01. 06. Los Angeles
U kinima Egyptian Theatre i Aero Theatre održana je revija hrvatskog filma *Kino Croatia 2014*, u sklopu koje su prikazani filmovi *Svećenikova djeca*, *Obrana i zaštita*, *Vis-À-Vis*, *Cvjetni trg* i *Majstori*.

31. 05. Split
Na tvrđavi Gripe održan je 1. festival glazbenih spotova Split spot festival. Glavnu nagradu osvojio je Toni Huml za režiju spota za pjesmu *Kažu* grupe Dubioza kolektiv, a nagradu publike Skalpel kolektiva za režiju spota za pjesmu *Nema Predaje* Marka Perkovića Thompsona. Dodijeljene su i ostale nagrade.

31. 05.
U 23 nezavisna kina u Hrvatskoj održana je humanitarna projekcija omnibusa *Košnice*, čiji je prihod išao žrtvama poplave u selu Gunje.

01. 06. Innsbruck, Austrija
Na 23.međunarodnom filmskom festivalu u Innsbrucku film *Gangster te voli* Nebojše Slijepčevića osvojio je nagradu za najbolji dokumentarni film.

02. 06. Zagreb
U kinu Tuškanac predstavnici Privatne umjetničke gimnazije s pravom javnosti iz Zagreba dodijelili su filmu *Kauboji* Tomislava Mršića nagradu Film za 5 za najbolji domaći film protekle godine po izboru učenika.

02.-06. 06. Sarajevo
U sklopu 5. dana Zagreba u Sarajevu prikazani su filmovi *Kauboji, Majstori, Svećenikova djeca, Gangster te voli* i *Visoka modna napetost*.

03 .06. Rijeka
U Art-kinu Croatia održana je premijera eksperimentalnog filma *HRPA Zg-Ri-Zg* Đorđa Janjića.

03.-07. 06. Zagreb
U sklopu 1. festivala povijesti Kliofest u kinu Grič su prikazani filmovi *Sarajevski atentat* Fadila Hadžića, *Vrijeme za...* Oje Kodar, *U planinama Jugoslavije* Abrama Rooma i filmovi snimani u Hrvatskoj *Marco Polo* grupe redatelja i *Avanture Odiseja* Franca Rossija.

03.-08. 06. Zagreb
U kinima Europa, Tuškanac i Cineplexx Centar Kaptol, Muzeju suvremene umjetnosti, Galeriji Ulupuh, Galeriji Matice Hrvatske, Medijateci Francuskog instituta, Velikoj dvorani Školske knjige, Fakultetu elektronike i računarstva, Kulturnom centru Travno, Narodnom sveučilištu Dubrava i Centru za kulturu Trešnjevka te u nezavisnim kinima 16 hrvatskih gradova održan je 24. svjetski festival animiranog filma *Animafest,* posvećen kratkometražnim filmovima. Grand Prix je osvojio film *Ljubavne igre* Yumi Joung, a nagradu *Zlatni Zagreb* za kreativnost i inovativnost film *Nedjelja 3* Jochena Kuhna. Nagradu *Zlatko Grgić* za najbolji prvi film napravljen izvan obrazovne institucije dobio je film *Ziegenort* Tomasza Popakula. Posebne nagrade žirija osvojili su filmovi *Kupalište* Tomeka Duckija, *Nilski konji* Piotra Dumale, *Astigmatizam* Nikolaja Trošinskog, *Zbor na turneji* Edmundsa Jansonsa i *Futon* Yoriko Mizushiri. Nagradu *Dušan Vukotić* za najbolji studentski film osvojio je fillm *Analni sok* Sawako Kabuki, posebna priznanja filmovi *Plug & Play* Michaela Freija, *Kralj labirinta* Hakhyuna Kima i *The Shirley Temple* Daniele Sherer, a nagradu za najbolju školu animacije Royal College of Art. Nagradu za najbolji namjenski film dobio je film Katachi autorskog dvojca Kijek/Adamski. Najboljim filmom za djecu proglašen je *Stonoga i žaba* Ane Hmeljevske, a posebna priznanja dobili su filmovi *Moj čudni djed* Dine Velikovske, *Zec i jelen* Petera Vacza i *Virtualna virtuoznost* Maje Oschmann i Thomasa Stellmacha. Nagradu publike osvojio je film *Boles* Špele Čadež. Nagradu za životno djelo dobio je Jurij Norštejn, a Nagradu za poseban doprinos proučavanju animiranog filma Marceal Jean. U Studentskom natjecanju sudjelovali su hrvatski filmovi Slom Davida Lovrića, *Finili su Mare bali* Natka Stipaničeva i *Povratak* Jelene Oroz, u Natjecanju namjenskih filmova *Zagreb u EU* Saše Budimira, a u Velikoj Panorami filmovi *Glad* Petre Zlonoge i *Cura koja je voljela bajke* Čejen Černić. Između ostalog, prikazani su programi *Hrvatski animirani film 1964/1965*, *Hrvatski lutka-film* i *Hrvatska panorama* posvećena recentnoj hrvatskoj animaciji te održani međunarodni znanstveni skup *Animafest Scanner 2014* , predavanje Adama Wrighta *Animatronics*, predstavljanje zbornika *Vizualna glazba* i knjige *Nedeljko Dragić: Čovjek i linija* Midhata Ajanovića, izložba *Lutka u hrvatskom animiranom filmu* i radionica video-igara.

04.-06. 06. Zagreb
U Muzeju Mimara održan je 3. Zagreb Tourfilm Festival, međunarodni festival turističkog filma. Grand Prix festivala osvojio je TV spot *Barrosa, be consumed*. Nagrade Srce Zagreba za hrvatske filmove dobili su filmovi *Brijuni National Park – The Hidden Paradise* u kategoriji filmova do 7 minute*, Papaya – Make Some Noise* u kategoriji filmova do 60 minuta i *Čujem, vjerujem, vidim* u kategoriji TV reportaže ili TV dokumentarca. Dodijeljene su i ostale nagrade. Održan je i okrugli stol *Turizam i filmska produkcija*.

05. 06. Pula
U klubu Pulske filmske tvornice, u sklopu Dana otvorenih vrata Nacionalne zaklade za razvoj civilnog društva, prikazan je program filmova Pulske filmske tvornice.

05.-07. 06. Rijeka
U Auli Ivana Pavla II na Trsatu održan je 5. festival hrvatskih vjerskih filmova Trsat. Glavnu nagradu dobio je film *Moja osveta je oprost* Nevena Mihaela Dianeševića. Nagradu za režiju i kameru Davora Šarića osvojio je film *Neukrotivi kardinal* Mirele i Ivana Cigića. Nagradu za scenarij dobio je Silvio Mirošničenko za njegov film *Bijela kuga,* nagradu za glazbu Mladen Ivan Magdalenić za film *Čujem, vjerujem, vidim* i nagradu za montažu Davorka Feller za film *Komiški kvarantore.*
05.-08. 06. Rijeka
U Art-kinu Croatia održan je ciklus filmova Vatroslava Mimice.

06.-14. 06. Split
U ljetnom kinu Bačvice, kinoteci Zlatna vrata i Galeriji Galum održan je 7. festival mediteranskog filma Split. Nagradu Velika udica za najbolji dugometražni film dobili su filmovi *Ranjena* Fernanda Franca i *Trg* Jehanea Noujaima, a Udicu za najbolji kratkometražni film *Pismanye* Ziye Demirela. U *Ješkama*, programu kratkometražnog hrvatskog filma, nagradu je dobio film *Autofokus* Borisa Poljaka. U međunarodnoj konkurenciji festivala bili su hrvatski dokumentarac *Mosor živi vječno* Leona Rizmaula i dugometražni igrani *Vlog* Brune Pavića. Između ostalog, održana je radionica filmske kritike, tribina o ulozi filma i novih medija u prijavi grada Splita za Europsku prijestolnicu kulture 2020 i tribina o uvjetima snimanja u Splitu.

07.-08. 06. Zagreb
U Kinu Grič održan je 1. E!? okolišni filmski festival.

09. 06. Zagreb
U Gliptoteci Hrvatske akademija znanosti i umjetnosti, u sklopu znanstveno-stručnog skupa *Hrvatski povjesničari umjetnosti: Radovan Ivančević (1931.–2004.),* održana su predavanja *Misliti je zabavno. Suradnja s Radovanom Ivančevićem na HRT-u* Vesne Klarić, *Pojmovni i dokumentarni film Radovana Ivančevića (doprinos Radovana Ivančevića vizualnoj kulturi kroz medij filma)*
Željke Cupek i Frana Dulibića i *Filmsko stvaralaštvo u službi umjetnosti: obrazovna komponenta u dokumentarnim i element-filmovima Radovana Ivančevića* Petre Batelja i Antonije Badurina Žakan te prikazan program Ivančevićevih filmova.

09. 06. Zagreb
U Hrvatskom državnom arhivu, u sklopu Međunarodnog dana arhiva, prikazan je film *Sarajevski atentat* Fadila Hadžića.

09.-14. 06. Annecy
U sklopu 54. međunarodnog festivala animiranog filma u Annecyju u natjecateljskom programu diplomskog filma prikazan je film *Slom* Davida Lovrića, a u popratnom programu prikazan je program hrvatske stop-motion animacije *Hrvatska – terra incognita,* u sklopu kojeg su prikazani filmovi *Plac* Ane Hušman, *Soba* Ivane Jurić, *Najmanji* Tomislava Šobana i *Simulacra* Ivane Bošnjak i Thomasa Johnsona.

10.-15. 06. Desinić, Marija Bistrica, Zabok
U dvorcu Veliki Tabor u Desiniću, na Trgu Ivana Pavla II. u Mariji Bistrici i u kinu Zabok održan je 12. Tabor Film Festival, posvećen kratkometražnom filmu. Grand prix festivala osvojio je film *Portreti* Ivána Davida Gaone, a nagradu za najbolji eksperimentalni film hrvatski film *Glad* Petre Zlonoge. U konkurenciji domaćeg filma glavnu nagradu osvojio je film *Mrzim te* Lane Kosovac, a posebno priznanje film *Simulacra* Ivane Bošnjak i Thomasa Johnsona. Nagradu publike Vox Veronicae osvojio je film *5 metara 80* Nicolasa Deveauxa. Dodijeljene su i ostale nagrade.

12.-15. 06. Varaždin
U kinu Galerija održan je 1. hrvatski festival sinkronizacije Sinki. Nagradu za žensku glavnu ulogu dobila je Hana Hegedušić za film *Gru na supertajnom zadatku*, a nagradu za najbolju mušku glavnu ulogu Rene Bitorajac za isti film.
Nagrade za sporedne uloge dobili su Renata Sabljak-Prelec za film *Rio 2* i Ronald Žlabur za film *Snježno kraljevstvo*. Nagrade za dječje uloge dobili su Ivett Biškić za *Gru na supertajnom zadatku* i Jan Begović za *Avanture gospodina Peabodyja i Shermana*. Nagradu za životno djelo dobio je Martin Sagner. Održana je radionica sinkronizacije.

13.-14. 06. Zagreb
U kinu Tuškanac, u sklopu Filmskih programa, održan je Vikend hrvatskog filma posvećen motivu ljeta na filmu, u sklopu kojeg su prikazani filmovi *Izgubljeni zavičaj* Ante Babaje, *Servantes iz malog mista* Danijela Marušića, *Đavolji raj* Rajka Grlića i *Lito vilovito* Obrada Gluščevića.

13.-15. 06. Kastav
U kinima u Loži, Garaži i Fortici održan je međunarodni 6. Kastav Film Festival, posvećen ponajviše amaterskim filmovima.

14. 06.
U 17 kina u 8 hrvatskih gradova održana je 1. noć hrvatskog filma i novih medija. Između ostalog, prikazano je svih 14 digitalno restauriranih hrvatskih dugometražnih filmova.

15. 06. Setubal, Portugal
Na 30. međunarodnom filmskom festivalu Festroia film *Svećenikova djeca* Vinka Brešana osvojio je nagradu Zlatni delfin za najbolji igrani film.

16. 06.-11. 07. Zagreb
U kinu Tuškanac i ostalim prostorima Hrvatskog filmskog saveza održane su 3. interdisciplinarne filmske radionice i projekcije za djecu i mlade *Froom* u organizaciji Bacača sjenki.

17.-21. 06. Karlovac
U dvorani Gradskog kazališta Zorin dom, u Gradskom muzeju i u otvorenim kinima kraj rijeka Dobre, Mrežnice, Korane i Kupe održani su 19. filmska revija mladeži i 7. Four River Film Festival. Grand Prix je osvojio animirani film *Pseudoevolucija* Alexandre Juruene. Nagradu publike osvojio je igrani film *Hladnokrvno* Elegy filma iz Sesveta. Nagradu Žuta zastava za najbolji film koji doprinosi nenasilju osvojio je dokumentarni film *Amar* Festivala filma Zenica. U sklopu revije nagrade po kategorijama osvojili su filmovi *Annabel Lee* Foto kino video kluba Zaprešić (animirani film), *On* Muškog učeničkog doma Dubrovnik (dokumentarni film), *Hladnokrvno* (igrani film), *Mrtvoj drugarici XXX (kad u noći sve se smiri)* Filmsko-kreativnog studija Vanima iz Varaždina (kategorija slobodnog stila) te *Paola Di Rosa je happy* udruge Dubrovnik (plesni film). U sklopu festivala nagrade po kategorijama osvojili su filmovi *Nevidiljive granice* armenskog Manana Youth Centra (animirani film), *Ljubavna priča* Manana Youth Centra (dokumentarni film), *Talk* Akademije znanosti i umjetnosti iz Seattla (igrani film) te *Dobrodošli u Freakshow* Oskara Otta (kategorija slobodnog stila).Dodijeljene su i nagrade za autorske doprinose. Između ostalog, održana su predavanja *Putovanja na filmu* Jure Troje, *Filmska matematika* Zrinke Tomašković, *Plesni film – case study* Vere Vrbanac, *Pedagogija u plesnom filmu* Roka Vevara, *Folklor na filmu* Nine Flis i *Pozitivni učinci rada na filmu na psihološki razvoj djece i mladih* Majde Rijavec. Održane su i razne radionice.

18. 06. Zagreb
U 67. godini života umro je filmski, televizijski i kazališni scenograf Velimir Domitrović Domus.

19. 06. Deauville, Francuska
Na 3. međunarodnom filmskom festivalu Deauville Green Awards dokumentarni film *Sol, maslina, kamen* Branka Vilusa pobijedio je u kategoriji Eco-tourism and responsible travel skupa s filmom *Between Places* Henrika Rostrupa.

19.-21. 06. Đakovo
U dvorištu Doma Hrvatske vojske, u sklopu folklorne manifestacije Đakovački rezovi, održan je 11. međunarodni Etno Film Festival Srce Slavonije. Zlatno srce Slavonije osvojio je film *Život bez riječi* Adama Isenberga. Dodijeljene su i ostale nagrade.

26. 06. Čakovec
U Muzeju Međimurja osnivač i voditelj Škole animiranog filma u Čakovcu Edo Lukman primio je visoko francusko odličje Reda akademskih palmi za izniman doprinos u akademskoj zajednici u promicanju francuske kulture.

26.-28. 06. Vrsar
U sklopu 6. festivala ljubavi i erotike Casanovafest prikazan je filmski program.

27. 06. Zagreb
U kinu Tuškanac održana je premijera kratkometražnih igranih filmova *Vinko* i *Čik Boris protiv mučke đubradi* Hrvoja Podobnika.

27. 06.-05. 07. Zagreb
U Ljetnom kinu Tuškanac i multipleksu Cinestar Branimir Centar održan je 4. Fantastic Zagreb Film Festival, posvećen filmova fantastike i srodnim žanrovima.

28. 06. Bologna
Na 28. festivalu filmske restauracije Il Cinema Ritrovato, u programu posvećenom razdoblju oko 1914. godine, prikazani su hrvatski arhivski filmski materijali *Kavana Corso* Josipa Halle i *Skupština HSS-a u Koprivnici* istog snimatelja.

30. 06. Zagreb
U dvorani Müller kina Europa održana je *TV burza*, pitching na kojem su predstavljeni scenariji i projekti odabrani po Javnom pozivu HAVC-a za razvoj scenarija i razvoj projekata televizijskih djela za 2013. godinu.

30. 06. Zagreb
U Tehničkom muzeju, u sklopu 49. zagrebačkog salona, održan je razgovor s Borivojem Dovnikovićem Bordom i projekcija njegovih animiranih filmova.

30. 06. Rijeka
U Art-kinu Croatia održana je projekcija eksperimentalnih filmova ciklusa *Iz serije K* Zlatka Kopljara i razgovor s autorom.

01.-03. 07. Poreč
U prostorima Zdravog grada Poreč, u sklopu Motovunske ljetne škole zdravlja, održan je 8. susret Dječje filmsko i videostvaralaštvo.

02. 07.-20. 08. Zagreb
U Međunarodnom centru za usluge u kulturi Travno projekcijama srijedom održan je 2. Otvoreni filmski festival Travno, festival kratkometražnog filma za djecu.

04.-12. 07. Karlovy Vary
Na 49. međunarodnom filmskom festivalu Karlovy Vary film *Autofokus* Borisa Poljaka dobio je nagradu za najbolji kratkometražni dokumentarni film. Hrvatska manjinska koprodukcija *Spomenik Michaelu Jacksonu* Darka Lungulova natjecala se u programu East of the West.

05. 07. Osijek
U ljetnom kinu Doma tehnike održan je 12. Gastro Film Fest, posvećen filmovima na temu hrane i pića. U kategoriji Tematski filmovi glavnu nagradu je osvojio film *O adaptaciji i palenti* Željka Radivoja, a u Otvorenoj kategoriji film *I na kraju mravi pojedu ribu* Velimira Todorovića i Rajka Bana. Dodijeljene su i ostale nagrade.

06.-16. 07. Zagreb
U Ljetnom kinu Tuškanac i kinu Metropolis Muzeja suvremene umjetnosti održana je 3. revija europskog filma.

07. 07. Beograd
U 84. godini života umro je kazališni, filmski i televizijski glumac Bora Todorović.

10 .07. Zagreb
U 83. godini života umro je filmski, televizijski, kazališni i koncertni skladatelj Tomica Simović.

10. 07. Mostar
Svečanim otvorenjem u trgovačkom centru Bingo započeo je s radom multipleks Cinestar Bihać tvrtke Blitz-Cinestar sa šest kino dvorana.

12.-26. 07. Pula
U Vespazijanovoj areni i kinu Valli, na utvrdi Kaštel, na trgovima Forum i Portarata, u Gradskoj knjižnici, Zajednici Talijana Circolo, Galeriji Makina i u Istarskom narodnom kazalištu održan je 61. Pulski filmski festival. Film *Broj 55* Kristijana Milića osvojio je Veliku Zlatnu Arenu za najbolji film, Zlatne arene za režiju, scenarij (Ivan Pavličić), montažu (Veljko Segarić), scenografiju (Damir Gabelica), kostimografiju (Vedrana Rapić), specijalne efekte (Branko Repalust, Kristijan Mršić) i masku (Ana Bulajić Črček). Film *Kosac* Zvonimira Jurića osvojio je Zlatne arene za glavnu mušku ulogu (Ivo Gregurević), sporednu mušku ulogu (Igor Kovač) i kameru (Branko Linta) te nagradu Oktavijan Hrvatskog društva filmskih kritičara HDFK. Film *Happy Endings* Darka Šuvaka osvojio je Zlatne arene za glavnu žensku ulogu (Areta Ćurković) i sporednu žensku ulogu (Anita Matić Delić). Film *Zagreb Cappuccino* Vanje Sviličić dobio je Zlatnu arenu za glazbu (Luka Zima) i Nagradu Breza za najboljeg debitanta (snimatelj Danko Vučinović). Film *Šegrt Hlapić* Silvija Petranovića osvojio je nagradu publike Zlatna vrata Pule. U Hrvatskom programu još su bili filmovi *Most na kraju svijeta* Branka Ištvančića, *Svinjari* Ivana Livakovića, *Trebalo bi prošetati psa* Filipa Peruzovića, *Vjetar puše kako hoće* Zdravka Mustaća i *Vlog* Brune Pavića te hrvatske manjinske produkcije *Baršunasti teroristi* Pavola Pekarčíka, Ivana Ostrochovskýja i Petera Kerekesa i *Spomenik Majklu Džeksonu* Darka Lungulova. U Hrvatskom programu kratkih filmova igrani film *Ko da to nisi ti* Ivana Sikavice dobio je Diplomu Ocjenjivačkog suda mladih filmofila. U Međunarodnom programu film *Betonska noć* Pirje Honkasalo dobio je Zlatnu arenu za dugometražni film, film *Luda ljubav* Jessice Hausner Posebno priznanje, a film *Uljana svjećica* Hua Weia Zlatnu arenu za kratki film. U programu za mlade Dizalica film *Samo ni za čije oči* Talia Barde dobio je Diplomu publike za najbolji film. U programu za djecu Pulica film *Karstenovi i Petrini zimski praznici* Arena Lindtnera Naessa dobio je Diplomu publike za dugometražni film, a film *Zec i jelen* Petera Vacza
Diplomu publike za kratkometražni film. U sklopu festivala nagrada Fabijan Šovagović Društva hrvatskih filmskih redatelja za glumca ili glumicu čije je

djelovanje ostavilo trag u povijesti hrvatskoga filma dodijeljena je Mustafi Nadareviću, a Nagradu Vedran Šamanović Hrvatskog filmskog saveza za inovativni pristup dobio je Toma Šimundža za eksperimentalni film *Pinokio*. U programu Pulska kinoteka prikazani su odabrani filmovi s Pulskog filmskog festivala 1965, među kojima hrvatski *Doći i ostati* Branka Bauera i *Prometej s otoka Viševice* Vatroslava Mimice. Između ostalog, održani su okrugli stolovi o filmskim festivalima u Hrvatskoj i stanju audiovizualnih autorskih prava u Hrvatskoj, program predavanja *Pula PRO* namijenjen profesionalnim filmašima i studentima te izložbe *Foto moment* s fotografijama sa snimanja, *Festivalski plakati Predraga Spasojevića* i izložba karikatura Nedeljka Dragića *NLO nad Pulom*.

14.-19. 07. Supetar
U otvorenom kinu održan je 6. Supetar Super Film Festival, posvećen međunarodnom dokumentarnom filmu. Glavnu nagradu, po glasovima publike, osvojio je film *Pogrebnik* Dragana Nikolića. Između ostalog, prikazan je program recentnog hrvatskog dokumentarnog filma i održana radionica dokumentarnog filma.

14.-23. 07. Vinkovci
U lapidariju Gradskog muzeja Vinkovci i Gradskoj kavani Aurelia održane su 2. antičke filmske večeri, koje su se sastojale od projekcija filmova i izložbe filmskih plakata.

18. 07.-10. 08. Karlovac, Ozalj, Ogulin, Duga Resa, Slunj
Na Foginovom kupalištu u Karlovcu i u drugim gradovima održana je 4. filmska manifestacija Riječno kino uz Karlovačko.

21.-25. 07. Rijeka
U Art-kinu Croatia, na plaži Grčevo i u Hrvatskom kulturnom domu održan je program *Ex Oriente Film + Refineri* koji se sastojao od projekcija dokumentarnih filmova, predavanja i radionica autorskog dokumentarnog filma.

24.-26. 07. Revine Lago, Italija
U sklopu 10. Lago Film Festa prikazan je program suvremenog hrvatskog kratkometražnog filma.

24 .07.-02. 11. Zagreb
U Muzeju grada Zagreba održana je izložba *Grad filma – tvornica snova* o povijesti filma u Zagrebu.

25. 07. Varaždin
U dvorištu palače Sermage prikazana je godišnja produkcija Filmsko-kreativnog studija VANIMA.

26. 07.-03. 08. Motovun, Buzet
U kinima Bauer, Trg, Billy, Još manje kino i na terasi hotela Kaštel u Motovunu te u kinima Muzej, Kapetanovo kino i Pjacalet u Buzetu održan je 17. Motovun Film Festival. Glavnu nagradu Propeler Motovuna osvojio je film *Pleme* Miroslava Slabošpickog, a Posebno priznanje film *Policajčeva žena* Philipa Gröninga. Nagradu udruženja filmskih kritičara FIPRESCI osvojio je film *Viša sila* Rubena Östlunda, a nagradu za kratki film *Arena* Martina Ratha. U konkurenciji dugometražnih filmova prikazani su hrvatski filmovi *Broj 55* Kristijana Milića i *Djeca tranzicije* Matije Vukšića, a u konkurenciji kratkih filmova hrvatski filmovi *Poklon predsjednika Nixona* Igora Šeregija, *Stol između* Silve Ćapin, *Pragovi* Dijane Mlađenović i *Igre* Međunarodne filmske radionice Festivala tolerancije. Nagradu za najbolji film za mlade u programu Buzz@teen osvojio je film *Idemo na more* Jiřija Mádla. Nagradu za životno djelo 50 godina osvojio je skladatelj Arsen Dedić uz projekciju dokumentarnog filma *Moj zanat* Mladena Matičevića, a Motovun Maverick nagradu za filmske autore koji su se izborili za svoj osobeni put osvojio je redatelj Andrej Zvjagincev.

27. 07.-01. 08. Šibenik
U Hrvatskom narodnom kazalištu Šibenik, Galeriji sv. Krševana, Muzeju grada Šibenika, kinu na plaži Banj, glazbeno-kulturnom centru Azimut i na Trgu I.G.Kovačića održan je 4. međunarodni festival animacije Supertoon. U kratkometražnoj konkurenciji glavnu nagradu je dobio film *Unicorn Blood* Alberta Vazqueza, u dječjoj kategoriji film *My Mom is an Airplane* Yulie Aronove, u kategoriji glazbenog videa *Gotye: Seven Hours With a Backseat Driver* studija Rubber House, u kategoriji uvodnih špica *Vijay and I* Jeana Goovaertsa i u kategoriji reklama *Anthem* Malcolma Sutherlanda. Dodijeljena su i posebna priznanja. U kratkometražnoj konkurenciji su prikazani hrvatski filmovi 1000 Danijela Žeželja, *Slom* Davida Lovrića, *Glad* Petre Zlonoge, *Love and Vehicles* Draška Ivezića i *Finili su Mare bali* Natka Stipaničeva. Između ostalog, prikazan je program filmova članova žirija Daniela Šuljića i Darka Vidačkovića te program *Erotika u filmovima Zagrebačke škole crtanog filma*.

01. 08. Split
Splitski gradonačelnik Ivo Baldasar i ravnatelj Hrvatskog audiovizualnog centra Hrvoje Hribar potpisali su ugovor po kojem će tijekom 2014. HAVC sufinancirati audiovizualne djelatnosti na splitskom području u iznosu od 88.000 kuna.

02.-07. 08. Paklenica
U kinima Velika Paklenica i Mala Paklenica održan je 5. Starigrad Paklenica Film Festival, međunarodni festival glazbenog dokumentarnog filma. Grand Prix je dobio film *Mama Africa* Mike Kaurismakija, nagradu publike film *Tonetov život ili Bog, lavur, iće i piće* Marija Grabovca, a jedno posebno priznanje film *Nenad Bach: Everything is Forever* Victora Zimeta. Godišnju nagradu za poseban doprinos filmsko-glazbenoj industriji dobio je njemački redatelj Uli Schueppel. Dodijeljene su i ostale nagrade.

04.-14. 08. Šipanska luka
Održana je 11. Ljetna škola filma Šipan, u sklopu koje je održan i filmski program.

06.-16. 08. Locarno
Na 67. filmskom festivalu u Locarnu u sklopu revijalnog programa prikazan je film *Otok ljubavi* Jasmile Žbanić, a u međunarodnom natjecateljskom programu prikazana je hrvatska manjinska produkcija *Cure* Andreje Štake.

08. 08. Tribunj
U sklopu 2. Papandopulijane, festivala posvećenog skladatelju Borisu Papandopulu, prikazan je dugometražni igrani film *Pustolov pred vratima* Šime Šimatovića.

08.-13. 08. Gunja
Održana je 5. ljetna škola filma Gunja.

09. 08. Gunja
U atriju Osnovne škole Antun i Stjepan Radić projekcijom filma *Zagonetni dječak* Dražena Žarkovića otvoreno je Novo kino Osmijeh, koje je bilo oštećeno u poplavi.

15.-23. 08. Sarajevo
Na 20. Sarajevo Film Festivalu film *Kokoška* Une Gunjak osvojio je Nagradu za najbolji kratkometražni igrani film, film *Goli* Tihe K. Gudac Nagradu za najbolji dokumentarni film, a dokumentarni film *Ljubavna odiseja* Tatjane Božić osvojio je Posebno priznanje. U dugometražnoj igranoj konkurenciji prikazana je hrvatska manjinska produkcija *Cure* Andreje Štake, u dokumentarnoj konkurenciji prikazani su i hrvatski filmovi *Djeca tranzicije* Matije Vukšića i *Mitch – dnevnik jednog šizofreničara* Damira Čučića, a u kratkometražnoj konkurenciji film *Manjača* Tina Žanića.

16. 08. Slavonski Brod
Na Trgu Stjepana Miletića održan je putujući 1. filmski festival kreativnog dokumentarnog filma ClosEUp/Europa izbliza.

18.-23. 08. Opuzen
U kinima Pjaca, Riva i Likovni salon održan je 4. Opuzen Film Festival. Prema glasovima publike nagradu u kategoriji dokumentarnog filma dobio je film *Doktor Lala* Glorie Halasz, u kategoriji kratkog filma *U džepu kaputa* Marca Di Gerlanda, u kategoriji Hrvatska selekcija *Mosor živi vječno* Leona Rizmaula, a u kategoriji dugometražnog igranog filma *Fatalni grijeh* Luisa Dioga. Između ostalog, održana je filmska radionica.

20.-30. 08. Trakošćan
U hotelu Trakošćan održana je 16. 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.

22. 08. Opatija
Na Maloj ljetnoj pozornici održan je 2. festival filmova snimljenih isključivo mobitelima KLIKFEST Opatija.

23. 08. Split
Održan je putujući 1. filmski festival kreativnog dokumentarnog filma ClosEUp/Europa izbliza.

23.-29. 08. Zadar
U otvorenim kinima na Forumu, ispred crkve Sv. Dominika i na Trgu pet bunara te u Kazalištu lutaka Zadar održan je 5. Avvantura Festival Film Forum Zadar. Nagradu za najbolju europsku koprodukciju Zlatna maraška osvojio je film *Ida* Pawela Pawlikowskog, Nagradu za najbolji prvi ili drugi film Srebrna maraška *Love Steaks* Jakoba Lassa, a Nagradu za najbolji kratki film *Auschwitz on my mind* Assafa Machnesa. Nagradu Tomislav Pinter za izniman doprinos filmskoj umjetnosti dobio je scenograf Allan Starski. Dodijeljene su i ostale nagrade. U programu Zadar Film Corner prikazani su filmovi snimljeni u Zadru. U sklopu festivala održani su 2. međunarodni scenaristički program AdaptLab, program AMKA posvećen popularizaciji art-house kinematografije i 1. međunarodni filmski kongres kinoprikazivača KIN-KONG tokom kojeg je donesena odluka o osnivanju hrvatske udruge nezavisnih kinoprikazivača.

25. 08. Pariz
U francuskim dnevnim novinama *Le Monde* objavljen je pohvalan članak o kvaliteti recentne hrvatske kinematografije.

25.-30. 08. Vukovar, Vinkovci, Županja
Na terasi Agencije za vodne putove, dunavskom pješčanom otoku Adi, u Perivoju dvorca Eltz, Cinestaru Vukovar, kinu Borovo, Ružičkinoj kući, Hrvatskom domu Vukovar, Gradskoj knjižnici, Centru znanja Vinkovci i parku muzeja Županja održan je 8. Vukovar Film Festival – festival podunavskih zemalja. Nagradu Zlatni šlep za najbolji dugometražni igrani film dobio je hrvatski film *Broj 55* Kristijana Milića, za najbolji kratki igrani film *Moj vodič* Barnabasa Totha, a za najbolji dokumentarni film *Overdose – Utrka za snom* Gabora Ferenczija. Posebnu nagradu dobila je glumačka ekipa filma *Broj 55*. Nagradu Krsto Papić za pojedinačni doprinos hrvatskom filmu dobio je Kristijan Milić za režiju filma *Broj 55*. Nagradu za životno djelo dobio je glumac Mustafa Nadarević. U konkurenciji su bili i hrvatski kratki igrani film *Zajedno* Jasne Nanut te dokumentarni filmovi *Autofocus* Borisa Poljaka, *Papaya* Vanje Vaščarca i *Spomenko* Brune Lovrenčića i Dražena Nenadića. Održano je nekoliko radionica te prezentirane filmske nagrade LUX, koje dodjeljuju zastupnici Europskoga parlamenta.

26.-30. 08. Ičići
U otvorenom kinu u ičićanskoj lučici održan je 12. Liburnia Film festival, posvećen hrvatskom dokumentarnom filmu. Glavnu nagradu osvojio je film *Potrošeni* Boruta Šeparovića, Nagradu publike *4. majmun* Hrvoja Mabića, Nagradu za najbolji regionalni film *Mula, skupina korijenja svezanih zajedno* Sabine Mikelić i Posebnu nagradu u toj kategoriji film *Povratak posljednjeg* Igora Paulića. Nagradu za najboljeg redatelja dobio je film *Ljubavna odiseja* Tatjane Božić, Nagradu za kameru film *Maslačak* redatelja i snimatelja Lovre Čepelaka , Nagradu za montažu film *Ljubavna odiseja* (Boudewijn Koole), a Nagradu za najbolji dizajn zvuka film *Ovrha* Nevena Hitreca (Marko Pelaić). Održano je nekoliko radionica.

27.-28. 08. Ljubljana
U Slovenskoj kinoteci održana je retrospektiva dokumentarnih filmova Krste Papića, u sklopu koje su prikazani filmovi *Halo München, Čvor, Kad te moja čakija ubode, Nek se čuje i naš glas, Mala seoska priredba, Specijalni vlakovi* i *Jedno malo putovanje*.

30. 08. Pies'tany, Slovačka
Na 76. međunarodnom festivalu neprofesijskog filma UNICA kratki igrani film *Marko* Igora Dropuljića osvojio je Brončanu medalju.

30. 08. Dubrovnik
Održan je putujući 1. filmski festival kreativnog dokumentarnog filma ClosEUp/Europa izbliza.

Duško Popović

Tekuća bibliografija filmskih publikacija

KNJIGE

Željko Mišak, Roland Gambiroža, Vilim Viher
Potepuh iz maksimirske šume / strip u boji s rimovanim stihovima / scenarij u rimovanim stihovima Željko Mišak / crtež Roland Gambiroža / doradba stihova tu i tamo Vilim Viher

Željko Mišak
Ta divna druženja! / Studija – Animalistička književnost i njen odraz u stripu, ilustraciji i filmu / Biblioteka Maksimirski doživljaji, 2. epizoda / Nakladnik *vlastita naklada Željko Mišak* / Urednik *Krešimir Mišak* / Naslovnica *Roland Gambiroža* / Oblikovanje – grafička priprema *Željko Mišak, Branko Gredelj* / 320 stranica, ilustracije / Zagreb, svibnja 2013.
ISBN 978-953-56565-1-7
CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 816468
Sadržaj: Riječ urednika / Proslov / Željko Mišak-Roland Gambiroža-Vilim Viher *Maksimirski doživljaji – 2. epizoda Potepuh iz maksimirske šume* / Kazalo fotografija maksimirske šume i književnih djela izvorno obrađenih u strip formi / Strip – *Potepuh iz maksimirske šume* / Željko Mišak *Bjegovi iz zoološkog vrta – stvarnost ili mašta?* / Željko Mišak *Ta divna druženja! / Animalistička književnost i njen odraz u stripu, ilustraciji i filmu* / Rekli su o knjizi.../ Mladen Novaković *Stripoljubac koji proizvodi nostalgiju* / Veljko Krulčić *Korak naprijed!* / Rudi Aljinović Još jedna priča iz Maksimira / O autorima / Kazalo

Midhat Ajanović Ajan
Nedeljko Dragić / Čovjek i linija / The man & the line / Monografska studija o djelu filmskog animatora, karikaturista i autora stripa Nedeljka Dragića/Monographic study of the wok of animator, cartoonist and comics author Nedeljko Dragić / Nakladnici/Publishers Hrvatski filmski savez/Croatian Film Association i Društvo hrvatskih filmskih redatelja/Croatian Film Director's Guild / Za nakladnike/For the publishers Vera Robić Škarica, Antonio Nuić / Urednici/Editors Diana Nenadić, Željko Serdarević / Recenzentica/Reviewer Snježana Tribuson / Prijevod/Translation Nikolina Jovanović / Lektura/Proofreading Saša Vagner Perić / Oprema/Design Mileusnić+Serdarević / 448 stranica, fotografije, ilustracije / Zagreb, veljače 2014.
ISBN 978-953-7033-44-6
CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 871328.
Sadržaj: Riječ autora/A word by the author / Linija uspomena Orijentiri u prolaznosti/The memories line Milestones hidden in the passage of time / Linija karijere Od animirane karikature do animirane knjige/The career line From animated cartoon to animated book / Linija stripa Prostor kao vrijeme/The strip line Space as Time / Linija filma Humor apsurda i melankolije/The films line Humour of the absurd and of melancholy / Linija povijesti Modernistički animacijski kontekst/ The history line The context of modernist animation / Linija znaka Tragajući za vidljivim pojmom/The sign line In search of the visible concept / Linija riječi Razgovor s Nedeljkom Dragićem/The word line A dialogue with Nedeljko Dragić / Izvori/Sources

Dušan Vukotić / *Zaboravljeni vizionar/The Forgoten Visionary* / Biblioteka Zlatni rez / Izdavači/ Publishers *Nacionalna zajednica Crnogoraca Hrvatske /Skaner studio d.o.o. Zagreb* / Za izdavače/For the Publishers *Radomir Pavičević, Nina Savičević* / Urednik teksta/Text Editor *Radomir Pavičević* / Likovni urednik/Visual Editor *Dragi Savičević* / Lektura/ Proofreader *Damjan Lalović* / Autori tekstova/Texts *Paul Wells, Jurica Staršinić, Nedjeljko Dragić, Ranko Munitić, Arsen Anton Ostojić, Rudi Aljinović, Radomir Pavičević* / Prijevod/Translation *Ana Janković Čikos, Tomislav Petrić* / Fotografije/Photo Arhiv *Melita-Lila Andres-Vukotić*, Arhiv *Zagreb film, Darko Bavoljak, Skaner studio* / Obrada fotografija/Photo editing *Skaner studio*, Zagreb / Grafičko oblikovanje/Design and layout *Dragi Savičević, Ivan Savičević* / 304 stranice, fotografije / Zagreb, 2014.
Nacionalna zajednica Crnogoraca Hrvatske ISBN 978-953-7239-48-0
Skaner studio d.o.o. ISBN 978-953-7080-38-9
CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 869593/A CIP catalogue record for this title is avaliable from the National and University Library in Zagreb under number 869593
Sadržaj: Radomir Pavičević *Predgovor/Foreword* / Paul Wells *Zaboravljeni vizionar/The Forgotten Visionary* / Jurica Staršinić *Animirani filmovi Dušna Vukotića/Dušan Vukotić's Animated Films* / Nedjeljko Dragić *Dušan Vukotić-Vud, Monografija, Nenad Pata, 2005, str. 168/A Monograph, Nenad Pata, 2005, p. 168* / Ranko Munitić *14 godina kasnije, Filmska*

kultura, travanj 1969, str. 252-zkcf-III/14 Years Later, Film Culture, April 1969, p. 252-zcaf-III / Arsen Anton Ostojić *Kristalni otmičari ili "Pukotina u izgubljenom vremenu"/The Crystal Raiders or "Craks in Lost Time"* / Rudi Aljinović *Karikaturist i stripaš Dušan Vukotić/Dušan Vukotić, the Caricaturist and Cartoonist* / *Stručna kritika o Vukotićevu djelu/Professional Critique of Vukotic's Work* / *Izbor stručnih kritika iz tiska/Extracts of Professional Reviews from the Press* / *Autorski tekstovi Dušana Vukotića/Texts Written by Dušan Vukotić* / *Biografija/Biography* / Melita-Lila Andres-Vukotić *biografska bilješka/Note* / *Monografske publikacije i prilozi u listovima, časopisima i publikacijama/Monographs and contribution to newspapers, journals and conference proceedings* / *Filmografija (animirani i igrani filmovi, špice, reklamni filmovi, traileri)/Filmography (animated and feature films, jingles, feature advertasing films and trailers)* / *Nagrade i priznanja/Awards and Special Merits* / *Selektivna bibliografija/Selective bibliography*

Dragan Jurak
U zaklon! / Ideološka čitanka suvremenog filma / Edicija: *Rakurs* br. 9 / Izdavač *Hrvatski filmski savez/Croatian Film Association* / Za izdavača *Vera Robić Škarica* / Urednica Naklade Hrvatskog filmskog saveze *Diana Nenadić* / Urednica knjige *Diana Nenadić* / Lektorica *Saša Vagner Perić* / Oprema *Mileusnić+Serdarević* / 295 stranica, fotografije / Zagreb, srpanj 2014.
ISBN 978-953-7033-45-3
CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 884154
Sadržaj: Damir Radić *Predgovor* / I. Euro-tranzicijske ideologije / *Aurora*, Cristi Puiu / *Autobiografija N. Ceauşescua*, Andrei Utica / *Barbara*, Christian Petzold / *Elena*, Andrej Zvjagincev / *Blokada*, Igor Bezinović / *Kotlovina*, Tomislav Radić / *Parada*, Srđan Dragojević / *Neprijatelj*, Dejan Zečević / *Klip*, Maja Miloš / *Ljudožder vegetarijanac*, Branko Schmidt / II. Ideologije centra, ideologije periferije / *Nollywood* – Nigerijska videofilmska industrija / *Med*, Semih Kaplanoglu / *127 sati*, Danny Boyle / *Slava kurvi*, Michael Glawogger / *Muškarci* koji mrze žene, David Fincher / *Nasljednici*, Alexander Payne / III. Ideologije dominacije, mutacije moći / *Kung fu panda 2*, Jennifer Yuh / *Igra pobjednika*, Bennet Miller / *Martovske ide*, George Clooney / *Divljaci*, Oliver Stone / *Zero Dark Thirty*, Kathryn Bigelow / IV. Ideologija fantazije, spektakla, happyenda / *Super 8*, J.J.Abrams / *Dečko, dama, kralj, špijun*, Tomas Alfredson / *Vožnja*, Nicolas Winding Refn / *U zaklon*, Jeff Nichols / *Kraljevstvo izlazećeg Mjeseca*, Wes Anderson / *Pijev život*, Ang Lee / *Snjeguljica i lovac*, Ruppert Sanders / *Pina* (Wenders), *Špilja zaboravljenih snova* (Herzog) / V. Ideologije zapadnih drugih / *Samac*, Tom Ford / *Adrienn Pal*, Agnes Kocsis / *Nedodirljivi*, Eric Toledano, Olivier Nakache / *Slatki brod*, Daniele Vicari / *Odbjegli Django*, Quentin Tarantino / *Ljubav*, Michael Haneke / VI. (Trans)rodne, intimne, obiteljske ideologije /
Razumno rješenje, (Bergmark) / *Muškarci koji mrze žene*, (Oplev) / *Bling Ring*, Sofi Coppola / *Još jedna godina*, Mike Leigh / *Provjerena kopija*, Abbas Kiarostami / *Zečja rupa*, J.C. Mitchell / *Bratstvo*, Nicolo Donato / *Bračne svađe*, Roman Polanski / *Dječak s biciklom*, Jean-Pierre i Luc Dardenne / *Neznanac na jezeru* (Guiraudie), *Adelin život* (Kechiche) / *Drvo života*, Terrence Malick / VII. Ideologija apokalipse / *Torinski konj*, Béla Tarr / Kazalo

ČASOPISI

Filmonaut / broj 9/2013 / Izdavač *Blank* / Odgovorna osoba *Dario Juričan* / Urednici *Tamara Kolarić, Mario Kozina* / Izvršni urednici *Danijel Brlas, Valentina Lisak* / Dizajn *Sepčić&Sepčić* / Suradnici u ovom broju *Lukša Benić, Igor Hržić, Marijana Janjić, Nino Kovačić, Vjeran Kovljanić, Karla Lončar, Željko Luketić, Silvestar Mileta, Ivana Miloš, Petar Mitrić, Jelena Pašić, Višnja Pentić, Stipe Radić, Aleksandar Radovanović, Diana Robaš* / Lektorice *Mirjana Ladović, Anja Pletikosa* / Prijevod s engleskog *Vivijana Vidas* / 154 stranice, fotografije / Zagreb, 2013.
ISSN 1848-1493 (tiskano izdanje)
ISSN 1847-7224 (digitalno izdanje)
Sadržaj: Trendovi: *Koprodukcije* / Skriveni filmski krajolici: *Nunsploitation* / Tema broja: *Europa* / Kosturi iz ormara: *Schramm* / Sight&sound: *Richard Linklater* / Animaville: *Dalibor Barić* / Doku(mo)ment: *Provaljujući Bergmana* / Eksperiment, mon amour: *Beatrice Gibson* / Kinokava: *David Gordon Green, Tomislav Mršić* / *Aurora* / *Bling Ring* / *Čovječe, gdje mi je pas?* / *Don Jon* / *Dragonslayer* / *Grijesi očeva* / *John umire na kraju* / *Kralj svinja* / *Kauboji* / *Obrana i zaštita* / *Pogrešna dostava* / *Prije ponoći* / *Putnici ljubavnici* / *Reality* / *Samo Bog prašta* / *Snjeguljica* / *Spartak: krv i pijesak* / *Stoker* / *Svi u našoj obitelji* / *U magli* / *Želim tvoju ljubav*

Croatian Cinema / Hrvatski filmski magazin / 1/2014. / Izdavač *Hrvatski audiovizualni centar* / Za izdavača *Hrvoje Hribar* / Savjet magazina *Tina Hajon, Mario Kozina, Ana Mikin, Drago Perić, Vanja Sremac* / Glavni urednik *Igor Tomljanović* / Dizajn *Orsat Frank*ović / Prijelom *Flomaster* d.o.o. / Koncept *Global studio* d.o.o. / Fotograf *Alan Vajdić* / Lektura *Amra*

Milivojević / Suradnici *Mario Duspara, Janko Heidl, Ivana Miloš, Sanja Muzaferija, Arsen Oremović, Damir Radić, Ivana-Vanja Runjić, Mario Sablić, Saša Vejnović* / 76 stranica, fotografije / Zagreb, 2014.
Sadržaj: Uvodnik / Vijesti / Intervju: *Goran Bogdan* / Projekt digitalizacije kinomreže / Hrvatski film u 2013. / Kalendar filmskih festivala u 2014. / Hrvatski film na međunarodnim festivalima / Gost kritičar: "Visoka modna napetost" / Paralelni intervju: Jurić Tilić & Maloča / Gospodarski učinci hrvatskog filma u fokusu / Hrvatski film / Intervju: *Nevio Marasović* / Glumice koje su obilježile 2013. / "Projekcije": Kamera Branka Linte / "Obrana i zaštita": Kad se kamera koleba / "Svećenikova djeca" i "Majstori": Dvije scenografske priče / Pazi, u Hrvatskoj se ponovo snima! / Hrvatski film u 2014. / Tko je tko u hrvatskom filmu / Nemilosrdni gadovi vs. "Kauboji"

Kino! 22 / Razpad Jugoslavije na filmu / št. XXII/2014 / Izdajatelj in nosilac avtorskih pravic *Društvo za širjenje filmske kulture KINO!* / Uredništvo *Sabina Autor, Nil Baskar, Maja Krajnc (odgovorna), Jurij Medan, Andrej Šprah* / Lektorica *Barbara Korun* / Oblikovanje *Maja Rebov* / Zahvala *Nikica Gilić, Janina Kos* / 188 stranica, fotografije / Ljubljana, Slovenija, 2014.
ISSN 1854-9357
Sadržaj: Razpad Jugoslavije na filmu/Disintegration in frames / Gal Kirn *New Yugoslav Film: Filmc Response to the Label of "Black" and the Emergence of Cinematic Political Aesthetics* / Sezgin Boynik *Counter-Godard: On Makavejev's Anti-formalism* / Diana Nenadić *Pisanje sebe s pogledom:* Dobro jutro *Anteja Babaje* / Slobodan Karamanić, Ivana Momčilović *Cinema Antikomunisto, ili kako ideologija ne pokreće ništa /I.deo)* / Ivan Velisavljević *Novi srbski film: gibanje ali domislica?* / Saša Vojković *Interkulturalnost, transnacionalnost in novejši hrvaški film* / Marija Katalinić *Marija's Own* / Dragan Jurak *Filmi Damirja Radića* / Sanjin Pejković *History, Memory, Post-Yugoslav Cinema: Documentary Representations of Yugoslavia* / Pavle Levi *Film in etnično čiščenje* / Magdalena Tutka-Gwóźdź Razbito ogledalo: *o različnih razsežnostih postjugoslovanskega dokumentarca* / Andrej Šprah *Kalejdoskop zrcaljenja identitet:* Razbito ogledalo, *Magdalena Tutka-Gwóźdź* / Preboji / Matevž Jerman Spomladanske žurerke: *vročnične sanje hiperrealnosti* / Bojana Bregar *Pop mitologija* Spomladinskih žurerk / Blazinice / Srečko Kosovel *Vraćam se domov* / Miklavž Komelj *Torinski konj* / Povzetki/Abstracts

Filmonaut / broj 10/2014 / Izdavač *Udruga Filmonaut* / Odgovorna osoba *Danijel Brlas* / Urednici *Tamara Kolarić, Mario Kozina* / Izvršni urednici *Danijel Brlas, Valentina Lisak* / Grafičko oblikovanje &dizajn *Luka Sepčić* / Dizajn naslovnice *Luka Reicher, Mihovil Vargović* / Suradnici u ovom broju *Peter Cerovšek, Igor Hržić, Marijana Janjić, Nino Kovačić, Vjeran Kovljanić, Karla Lončar, Željko Luketić, Silvestar Mileta, Ivana Miloš, Jelena Pašić, Stipe Radić, Aleksandar Radovanović, Diana Robaš, Višnja Vukašinović, Petra Vukelić* / Lektorice *Marija Krnjić, Anja Pletikosa* / Prijevod s engleskog *Vivijana Vidas* / 166 stranica, fotografije / Zagreb, 2014.
ISSN 1848-1493
Sadržaj: Skriveni filmski krajolici: *TV horori* / Tema broja: *Televizija* / Kosturi iz ormara: *Beograd noću* / Sight&sound: *Alexander Payne* / Autor u fokusu: *Alex van Warmerdam* / Animaville: *David OReilly* / Doku(mo)ment: *Kismet* / Eksperiment, mon amour: *Steve McQueen* / Kinokava: *Cristi Puiu* / Retrovizor

KATALOZI

8. festival tolerancije-JFF Zagreb / 18-24. 5. 2014. Kina Europa i Tuškanac / Izdavač *Udruga Festival suvremenog židovskog filma Zagreb* / Oblikovanje vizualnog identiteta *Mirko Ilić* / 138 stranica, fotografije / Zagreb, 2014.
Sadržaj: *Uvod/Foreword / Uvodna riječ predsjednika Festivala/Forewoed by the President of the Festival / Uvodna riječ gradonačelnika Grada Zagreba/Foreword by the Mayor of Zagreb / Program KINO EUROPA, Varšavska 3, Zagreb / Program KINO TUŠKANAC, Tuškanac 1, Zagreb / Program Festival market, Centar Cvjetni, Trg P. Preradovića 6, Zagreb / Filmski program/Film program / Edukacijska jutra/ Educational mornings / Međunarodna filmska radionica/International talet workshop / Tematske izložbe/Thematic exibitions / Festival market / Okrugli stol i Književne večeri/Round table and Literary evenings / Glazbeni program/Music program / Prijatelji festivala/Friends of the festival* / Impresum

Animafest Zagreb 2014 / 24. svjetski festival animiranog filma/Festival of Animated Film / 3-8. 6. 2014. / Kratkometražno izdanje/Short Film Edition / Izavač/Publisher *Hulahop d.o.o.* / Urednici/Editors *Marina Kožul, Igor Prassel* / Suradnica/Collaborator *Ivana Mikolić* / Prevoditeljice/Translation *Ivana Ostojčić, Petra Mikolić* / Tekstovi/Contributors *Joan Ashworth, Marc Bertrand, Borivoj Dovniković Bordo, Sanja Grbin, Mikhail Gurevich, Ivana Mikulić, Martina Peštaj, Orsolya Sipos, Daniel Šuljić, Tina Tišljar, Božidar Trkulja* / Lektorica/Proofreading Mirjana Ladović / Ilustracija na naslovnici/Cover illustration by *Lei Lei* / Oblikovanje/Design *Zlatka Salopek, Ana Kunej (Kuna zlatica)* / 316 stranica, fotografije / Zagreb, svibanj 2014/May 2014

ISBN 978-953-55238-7-1
CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 878884/A CIP catalogue record for this title is avaliable from the National and University Library in Zagreb under number 878884
Sadržaj: Uvodnici/Introduction / Selekcijske komisije/Selection committies / Žiri/Jury / Nagrade/Awards / Natjecateljski program/Competition program / Panorama / Majstori animacije/Masters of animation / Tema: Lutka-film/Theme: Puppet Film / Škole animacije/Animation schools / Posebni programi/Special programs / Program za djecu i mlade/Children and youth program / Animafest pro / Izložbe/Exibitions / Apendiks/Appendix / Indeks redatelja, filmova, zemalja/Indeks directors, films and countries / Adrese produkcije i distribucija/Adresses productions and distributions / Pokrovitelji, partneri, sponzori/Patrons, partners, sponsors / Raspored/Timetable

19. filmska revija mladeži & 7th four river film festival / Karlovac, 17-21. 6. 2014. / *Izdavači/Publishers Hrvatski* filmski savez, Zagreb i Kinoklub Karlovac, Karlovac / Za izdavača/Published by *Vera Robić-Škarica, Marija Ratković Vidaković* / Urednica/Editor *Svjetlana Višnić* / Suradnici/Associates *Marija Ratković Vidaković, Ivana Štedul, Sanja Zanki* / Grafički urednik/Graphic editor *Aleksandar Plečko* / Asistent grafičkog urednika/Assistant graphic editor *Luka Živković* / Autori tekstova/Texts by *Tatjana Gržan, Boško Picula, Marija Ratković Vidaković, Ivana Štedul, Svjetlana Višnić* / Prijevod/Translation *Lidija Brakus* / Lektori i korektori/Proofreading *Ivančica Šebalj, Krešo Vojanić* /
Sadržaj/Table of contents: Programski raspored/Program schedule / Tko je tko/Who is who / Žuta dobrodošlica/Yellow welcome / I onda bijaše foršpan/And there was trailer / Tri žuta poglavlja/Three yellow chapter / Put oko svijeta u 365 kadrova/Around the world in 365 shots / Youth Cinema Network / Selekcijska komisija/Selection Committee / Ocjenjivački sud/Jury members / Ocjenjivački sud mladih/Youth jury / Žuta zastava/Yellow Flag / Plesni filmovi/Dance Films / FraMe glavni natjecateljski program/YFF main competition program / FRFF glavni natjecateljski program/FRFF main competition program / Raspored projekcija/Screening Schedule / Nagrade/Awards / Najbolje iz dječje filmske kuhinje/Children's best film reciepes / Nekad lauerati Revije i Festivala, a danas?/ YFF and FRFF laureates – Where are they now? / Večernji program/Evening screenings / Srednjoškolci predstavljaju srednjoškolcima/Highschool kids to highschool kids / Edukativni program/Education program / Popis prijavljenih filmova/Submitted films / Adresar/Address book / Statistika Revije/Statistics YFF / Statistika Festivala/Statistics FRFF / Festivali prijatelji/Festival friends / Hvala/Thank you / Sponzori/Sponsors

52. revija hrvatskog filmskog stvaralaštva djece / Varaždin-Ludbreg-Čakovec, 25-28. rujna 2014. / Izdavač *Hrvatski filmski savez* / Za izdavača *Vera Robić Škarica* / Urednica *Marija Ratković Vidaković* / Grafičke urednice *Sandra Malenica, Ana Sever* / Suradnici *Jasminka Bijelić Ljubić, Tamara Heidler, Hrvoje Selec, Spomenka Struški, Emilio Zinaja* / Prijevod i lektura *Lidija Miletić, Dina Tariba, Ivančica Šebalj* / Fotografije iz arhiva Hrvatskog filmskog saveza, Filmsko-kreativnog studija VANIMA, Škole animiranog filma Čakovec, Foto kluba Čakovec i Osnovne škole Martijanec / 128 stranica, fotografije / Zagreb, rujan 2014.
Sadržaj: Što je gdje? / Glavni i odgovorni za ovo što držite u rukama. Impressum / Kako se snaći u katalogu? Pogledaj sadržaj! / Tko je tko u priređivačkom odboru / Ovogodišnji revijski trolist: Varaždin-Ludbeg-Čakovec / Domaćini nam dragi / Seminarsko-radionički program medijske pedagogije / Nije sve isto kao lani, ili? / Tko to tamo sudi? Stručni ocjenjivački sud! / Gdje? Kako? Kada? Zašto? Revijski program! / 92 veličanstvena / Pronađi svoj film! Revijske projekcije / Festivali prijatelji: Festival o pravima djece & Children's Film Festival Seattle / Traži, traži, pa ćeš naći! Adresar / Zzzzz...statistika / Popis prijavljenih filmova / Bez njih ne bi bilo niti nas: partneri i sponzori

English Summaries

FACES OF FANTASTIC

DINKO ŠTIMAC

Solaris by Soviet and American directors

The text tackles two film adaptations of the science fiction novel *Solaris* by Stanislaw Lem, the first one being Andrei Tarkovsky's adaptation from 1972 and the second Steven Soderbergh's from 2002. The author tries to analyse the manner in which the two directors interpret and transpose the literary work into film. He focuses on certain differences between Lem's novel and the two film adaptations in an attempt to determine Tarkovsky's and Soderbergh's creative detachments and the role of that creative detachment in the structure of the two films.

Key words: film adaptation, Stanislaw Lem, Steven Soderbergh, Andrei Tarkovsky, Solaris, science fiction

KRUNOSLAV LUČIĆ

Zoomorphic and anthropomorphic figures in science fiction and horror films

A paper written from a perspective of cultural animalistics, i.e. cultural zoology and genre theory, tackles the opposition between humans and animals in science fiction and horror films. In the first part of the paper, the author outlines a possible methodological link between cultural animalistics and genre theory whereas in the second part he outlines configurations of animal, human and liminal figures appearing in different types of films, particularly in two film phantasy subtypes. In the second part of the paper, apart from determining some necessary characteristics of horror films, such as monstrosity, threat and transgression of some basic biological characteristics of the species, the author also stresses the importance of the zoomorphization of human figures and anthropomorphization of animal figures. As part of the third part of the paper, the author analyses the relationship between zoomorphic and anthropomorphic figures as well as plots and narrative structures which are always based on human protagonists. The author specifically emphasizes the narrative and symbolic dependance of liminal figures, bordering between humans and animals, and a heterosexual romantic twist connected to them.

Key words: anthropomorphic figure, zoomorphic figure, horror film, science fiction film, cultural animalistics, humans – animals opposition

NIKOLA ĐOKOVIĆ

The technological and the human in the vampire films *Cronos* by Guillermo del Toro and *Let the Right One In* by Tomas Alfredson

In this paper I'm trying to explore the boundaries between the vampire film (sub)genre by analysing the films *Cronos* by Guillermo del Toro and *Let the Right One In* by Tomas Alfredson. I think of these films as very significant artistic achievements of the (sub)genre pattern that create a hybrid, successful in terms of communication, mixture of different genre patterns (for example, combining the vampire saga and the coming of age story in *Let the Right One In*) and up to that point incompatible motifs, imagos and identities – the pubescent vampirism of the girl (*Let the Right One In*) as well as the "technological vampirism" of the hybrid, multifunctional *cronos* device. These innovative film combinations question or completely abolish the boundary between what was in vampire films considered to be ancient, essentialist, "naturalized' legacy while the vampire character is further *humanized.* At the same time, the determinist outlook in terms of the inherited "blood curse" is perceived very conditionally, as an artificial construct created while *overcoming* and *eliminating* the conditional line that divided "technology" and "nature". Moreover, at the metatextual level, these films tackle the dominant 'grand narrative', the inherited concerns related to immortality, time and space, the demon / demonized Other, friendship and the impossibility of a stable unity between a "man" and a "vampire".

Key words: *Cronos*, Guillermo del Toro, *Let the Right One In*, Tomas Alfredson, vampirism

DEJAN DURIĆ

Psychoanalysis and horror: the case of the film *The Mist* by Frank Darabont

In this paper the author is trying to describe the key points of the relationship between psychoanalytic theory and horror, putting special emphasis on the so-called psychoanalytic theory of the horror film that still causes many discussions about its status. The author specifically analyses the approach to this genre established by American critic Robin Wood in his study *Hollywood from Vietnam to Reagan* (1986). His approach was inspired by Freudian and post-Freudian psychoanalysis and it was built based on the opposition between repression and surplus repression and the analysis of the repressed and the return of the repressed. Wood was the first to try to offer systematic theoretical analyses of this genre, to re-evaluate it while giving it credibility and emphasizing its sociocultural importance. The mentioned parameters are used to analyse the film *The Mist* (2007) by Frank

Darabont as a film that directly reacts to the socio-cultural and political situation in the USA in the last decade and they are further developed in the context of the perception of the masses in the psychoanalytic works by Sigmund Freud.
Key words: genre, horror, psychoanalytic theory, repression, return of the repressed

ŽELJKA MATIJAŠEVIĆ AND BARBARA PLEIĆ TOMIĆ
Today's tortured vampires and borderline culture
Summary: The essay analyzes the interconnectedness of the new vampire genre and the prevalence of what is defined as "borderline culture". Identifying the main tenets of "neovampirism" which originates in the works of Anne Rice, it also reviews its other manifestations in popular culture – in recent films and TV series. Neovampirism reinterprets the old vampire tradition, as the new vampire, i.e. his positive pole, emerges as deeply troubled and tortured being, structured through the neurotic repression of his hunger for blood, being in the eternal conflict with his inherited intensities. His evil counterpart, the bad vampire, belongs to an old, outdated tradition. Popular representations of the vampire are brought into relation with borderline culture as a culture which promotes intensity as the measure of aliveness.
Key words: vampirism, neovampirism, borderline, narcissism, trauma

IVAN LADISLAV GALETA (1947-2014)

MARKO GOLUB
Neither am I here where you are nor are you here where I am – performative Galeta
Summary: This paper is dedicated to the performative aspects of Ivan Ladislav Galeta's artistic work. Even though there are not that many pieces in his opus which could be considered performances in the narrow sense of the term, the author believes that each Galeta's work is filled with his presence, be it through the artist's public interpretation of his work or through his "expanded" performance of that work in front of an audience, for which the author lists various examples. This paper gives special focus to Galeta's educational activities and his teaching style, inseparable as they are from his artistic work. His classes were performances in their own way, similar to the practice of expanded cinema.
Key words: Ivan Ladislav Galeta, performance, expanded cinema, education, audience

VANJA OBAD
Ivan Ladislav Galeta: film – video – photography
The works of Ivan Ladislav Galeta are very often, but not necessarily, marked by a perceptive (optical) game with disharmonies, paradoxes, extraordinariness. The text's starting point is the analysis of the characteristics of Galeta's discourse and organization, as well as their implications in terms of experiences/worldview. The emphasis is put first of all on his works from the 1970s and 1980s, i.e. his films, videos and photographs (*TV ping-pong*, *Water Pulu 1869 • 1896*, *Strelice* etc.).
Key words: Ivan Ladislav Galeta, experimental film, video art, photography, structural film, extended film

FILM AUTHORS

MIRZA SKENDERAGIĆ
Nuri Bilge Ceylan: Narrative as Life
The focus of this text is placed on two narratives – the life narrative and the film narrative as an attempt to reproduce life. His starting thesis is that film narrative is the only way to express life in its original form, with all its vagueness, unpredictability and incompleteness. As a key example to support this thesis the author uses films by Turkish director and the most important representative of the new Turkish film Nuri Bilge Ceylan. On this unchartered and unsafe road, beginning already from Aristotle, we meet Ceylan's short film *Cacoon* (*Koza*, 1995), whose guidelines help us meet some talking photographs. We pass through a small town too – *Kasaba* (1997), *Three Monkeys* (*Üç maymun*, 2008) tell us their life narratives, and our journey ends somewhere in the grasslands of Anatolia – *Once Upon a Time in Anatolia* (*Bir zamanlar Anadolu'da*, 2011).
Key words: film story, Nuri Bilge Ceylan, *Cocoon, Kasaba, Three Monkeys, Once Upon a Time in Anatolia*

MIROSLAV SIKAVICA:
At the back of their pictures: Brothers Dardenne ethical realism
With *The Promise* (*La promesse*, 1996), their third feature film, the turning point in their work and the paradigmatic film of their future career, the brothers Dardenne find their way in the minimalistic hyperrealism and social and moral drama, exploring social and socially related moral instabilities related to contemporary social and economic circumstances and the postion of an individual living in them. For them, realism is first of all an ethical position from which to observe the world, a technical and artistic expression of their moral standpoints.

Key words: Jean-Pierre and Luc Dardenne, ethical realism, Belgian film

STUDIES

TIHONI BRČIĆ
Black frame categorization
Summary: Black frame has been used since the beginning of the film art, primarily as leader in laboratory processing, editing and as a protection of the film strip at the beginning and the end of roll. It was also used in fragmented form as a reproduction of black boards featuring opening credits and inter-titles, and is subliminally present in every celluloid film projection where black occupies 50% of the film. Gradually it evolved into a complex and expressive device, but is still widely ignored in motion pictures and documentary films. Due to interpretation of black as something conceptually and structurally void, black frame rarely goes beyond its rudimentary use as the temporal-spatial transition or a neutral background for the titles. In experimental film, especially flicker film, it proved to be a basic quantum element in structural and projective aspect. It seems the research on black frame doesn't exist, so the goal of this essay is its analysis and categorization. Governed by its expressive value, the author classifies it into four distinctive categories: temporal-spatial, dramaturgical, fragmented and transmedial.
Key words: black frame, temporal-spatial black frame, dramaturgical black frame, fragmented black frame, transmedial black frame.

MATERIALS FOR FILM AND MEDIA CULTURE TEACHING

JOSIP VUJČIĆ
Development of new British and American *sitcom*
Part 1 – Great Britain
The purpose of this work is to demonstrate the gradual development of the *sitcom* (situation comedy) on American and British televisions, not limiting itself to the mere history of the mentioned TV-format, following persons, works and events that influenced its development. The aim is to point out the differences and similarities of comedy in the two countries, to demonstrate the attitude of TV companies towards authors, to find the most important authors who inspired next generations through their works and to try to identify contemporary authors who could be an inspiration for the next generations. As part of the first chapter, we follow British TV comedy from its beginnings related to satirical theatre companies, through the time of *Monty Python* (1969-74) and *Blackadder* (1983-89), all the way to the most recent works by Ricky Gervais and Armando Iannucci.
Key words: *sitcom*, Great Britain, USA, TV-format, humour, satire

O suradnicima

Petra Belc (Zagreb, 1982), diplomirala je filozofiju i religijske znanosti na Filozofskom fakultetu Družbe Isusove u Zagrebu. Trenutno pohađa Poslijediplomski doktorski studij književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Tekstove je objavljivala u dvotjedniku *Zarez* te časopisima *Život umjetnosti* i *Kazalište*. Nekadašnja izvršna urednica časopisa *PlanB* i suradnica RTL televizije. Autorica je mnoštva filmskih kino i TV najava.

Tihoni Brčić (Zagreb, 1971), diplomirao na Studiju dizajna pri Arhitektonskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu te magistrirao videodizajn na Academy of Art College u San Franciscu. Tekstove o filmu objavljuje u publikacijama kao što su *Oko*, *Večernji list* i *Jet set magazin*. Autor je vizualnih identiteta igranih filmova (npr. *Snivaj, zlato moje*, *Bogorodica* i dr.) i emisija HRT-a (npr. *Fotografija u Hrvatskoj*). Redatelj namjenskih filmova (*Muzej osjeta*, *Bogorodica* i dr.) te kratkometražnih dokumentarnih filmova (*Vladimir Prelog: znatiželjom do istine*, *Lily: rođena za step* i dr.). Od 2003. predavač na Akademiji dramske umjetnosti (Studij montaže) u Zagrebu.

Tomislav Čegir (Zagreb, 1970), diplomirao povijest i povijest umjetnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Objavljuje tekstove o filmu, stripu i likovnim umjetnostima u više časopisa; suradnik na HRT-u. Koautor knjige *Hrvatski filmski redatelji I.* (2009) te autor knjige *Filmski prostori: hrvatske rekonstrukcije američkog žanrovskog filma* (2012). Dobitnik Nagrade Vladimir Vuković za filmsku kritiku u 2009.

Dejan Durić (Pula, 1981), diplomirao je hrvatski jezik i književnost na Odsjeku za kroatistiku Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Rijeci, gdje je trenutačno zaposlen kao asistent. Doktorirao je s temom iz psihoanalitičke teorije na Poslijediplomskom doktorskom studiju književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture u Zagrebu. Radio je kao novinar u *Novome listu*. Filmske kritike i eseje objavljuje na portalu <Filmovi.hr> te u časopisu *Re*, u kojem je član uredništva. Objavio je zbirke filmskih eseja *Filmska slagalica* (2008) i *Kratki rezovi* (2014) te knjigu *Uvod u psihoanalizu: od edipske do narcističke kulture* (2013). Član je Hrvatskog društva filmskih kritičara. Dobitnik nagrade Vladimir Vuković za najboljeg filmskog kritičara u 2011.

Nikola Đoković (Kragujevac, 1978), diplomirao srpski jezik i književnost na Filološkom faklutetu u Beogradu, odjel u Kragujevcu. Studirao na Poslijediplomskom doktorskom studiju književnosti, filma i izvedbenih umjetnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu. Objavio više teorijsko-kritičkih radova u hrvatskim časopisima *Zarez* i *15 dana*, na portalu <MUF>, u srpskim časopisima *Polja* i *Nasleđe* te u bosanskohercegovačkom časopisu *Sarajevske sveske*. Autor je zbirke poezije *Zid gneva* (2014).

Feđa Gavrilović (Zagreb, 1986), završio diplomski studij povijesti umjetnosti. Autor je stotinjak predgovora za izložbe i likovnih kritika, mahom objavljenih u časopisima *Vijenac* i *Kontura*. Suorganizator Prvog međunarodnog kongresa studenata povijesti umjetnosti 2011. i kustos 32. salona mladih.

Marko Golub (Split, 1978), diplomirao na ALU u Zagrebu, magistar je edukacije likovne kulture. Kao likovni kritičar aktivan je od početka 2000-ih. Do 2010. bio je član Redakcije kulturnog programa Radija 101. Likovne kritike objavljuje u sklopu Prvog i Trećeg programa Hrvatskoga radija, u *Zarezu*, *Konturi*, *Čovjeku i prostoru*, *Orisu*, itd. Od 2011. urednik je portala <dizajn.hr> i voditelj HDD galerije u sklopu Hrvatskog dizajnerskog društva, dok je od jeseni 2013. scenarist i voditelj emisije *Trikultura* na HTV3, s temom vizualne umjetnosti. Glavni je urednik dvogodišnjih publikacija *Pregled hrvatskog dizajna* 1112 i 1314. Član je Kulturnog vijeća za inovativne umjetničke i kulturne prakse pri Ministarstvu kulture RH. Bio je član uredništava magazina *Čovjek i prostor* i *Oris*, član je Umjetničkog savjeta Galerije Forum, Studijske sekcije ULUPUH-a, HZSU-a i Izvršnog odbora hrvatske sekcije AICA-e. Dobitnik je Godišnje nagrade HS AICA-e za likovnu kritiku u 2013.

Maja Gregorović (Rijeka, 1986), diplomirala kroatistiku i filozofiju na Filozofskom fakultetu u Rijeci.

Janko Heidl (Zagreb, 1967), studirao je filmsku režiju na ADU u Zagrebu; radio kao pomoćnik i asistent redatelja na desetak dugometražnih igranih filmova. Od konca 1980-ih piše o filmu za razne tiskovine i elektronske medije, najčešće u *Večernjem listu*.

Marijana Jakovljević (Šibenik), diplomirala je komparativnu književnost te francuski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Objavljuje u tjedniku *Glas Koncila* i mjesečniku *Kana, kršćanska obiteljska revija*.

Ante Jerić (1988), diplomirao je komparativnu književnost i povijest na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Objavljivao je eseje, prikaze knjige i razgovore u

časopisima *Libra Libera*, *Ubiq*, *Zarez* i *15 dana* te na portalu <kulturpunkt.hr>, gdje je bio i član uredništva. Suradnik je Leksikografskog zavoda i Multimedijalnog instituta u kojem vodi program *Konstelacije suvremenog mišljenja*.

Dragan Jurak (Zagreb, 1967), studirao je novinarstvo, radio kao filmski i književni kritičar u *Nedjeljnoj Dalmaciji*, *Feral Tribuneu*, *Jutarnjem listu*, *Globusu* i na HRT-u. Trenutno objavljuje na portalu *Moderna vremena*, Trećem programu Hrvatskog radija, u *Novostima* i u *Zarezu*. Autor je knjige *U zaklon! Ideološka čitanka suvremenog filma* (2014). Dobitnik Nagrade Vladimir Vuković za filmsku kritiku u 1998.

Vjeran Kovljanić (Sisak, 1983), diplomirao kroatistiku i polonistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Primio je nagradu Vranac za najbolju kratku priču 2010. Objavljivao u zbirkama *Izvan koridora* i u *Jutarnjem listu*.

Lucija Klarić (Zagreb, 1994), studentica je Akademije dramske umjetnosti, smjer dramaturgija. Novinarka portala <ziher.hr> i <transmeet.tv>, urednica i spikerica na Radio Studentu.

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 je u više časopisa i novina (*Zarez*, *Vijenac*, *Večernji list* i dr.).

Elvis Lenić (Pula, 1971), diplomirao strojarstvo na Tehničkom fakultetu u Rijeci. Filmski kritičar *Glasa Istre*, objavljivao u *Vijencu*, *Hollywoodu* i na portalu <Filmovi.hr>. Autor je više kratkometražnih i srednjometražnih dokumentarnih filmova.

Krunoslav Lučić (Zagreb, 1981), diplomirao je komparativnu književnost i filozofiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je 2014. doktorirao s filmološkom tezom u okviru Poslijediplomskog doktorskog studija književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture. Asistent je na Katedri za filmologiju pri Odsjeku za komparativnu književnost.

Ivan Maloča (Knin, 1962), filmski producent. Suosnivač tvrtke za proizvodnju filmova Studio K 36, u kojoj radi do 1995, kada utemeljuje producentsku tvrtku Interfilm. Producirao neke od najuspješnijih hrvatskih igranih filmova (*Svjedoci*, Vinko Brešan 2003; *Iza stakla*, Zrinko Ogresta, 2008; *Svećenikova djeca*, Vinko Brešan, 2013; i dr.). Producent više dokumentarnih filmova i TV serija. Osnivač je Hrvatske udruge producenata (HRUP) te član Europske filmske akademije (European Film Academy).

Željka Matijašević (Zagreb, 1968), diplomirala komparativnu književnost te francuski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu (1993), gdje je danas izvanredna profesorica na Odsjeku za komparativnu književnost. Magistrirala je (1997) i doktorirala (2000) radovima o lakanovskoj psihoanalizi na Sveučilištu Cambridge (Trinity College). Objavila je knjige *Lacan: ustrajnost dijalektike* (2005), *Strukturiranje nesvjesnog: Freud i Lacan* (2006) i *Uvod u psihoanalizu: Edip, Hamlet, Jekyll/Hyde* (2011). Članica je Hrvatskog filozofskog društva.

Vanja Obad (Zagreb, 1981), diplomirao je dramaturgiju na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Student je Poslijediplomskog doktorskog studija književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Predavao Medijsku kulturu na Učiteljskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, Odsjek u Čakovcu.

Aldo Paquola (Prezid, 1952), diplomirao filozofiju i opću lingvistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu (1981). Pisao o filmu za *Film*, *Filmsku kulturu* i *Oko*. Filmski kritičar *Novog lista* od 1974. do 2013. godine. Stalni suradnik riječkog dnevnika na talijanskom jeziku *La Voce del popolo*. Objavio je dvije knjige filmskih kritika i ogleda *Don Huanovo ponoćno zrcalo* (1996) i *Retrospectator* (2006) te knjigu kratkih priča *Samozatajni hermafrodit* (2000). Autor kratkog igranog filma *Automati želja* (1978).

Barbara Pleić Tomić (Rijeka, 1985), diplomirala engleski jezik i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Bavi se prevođenjem i pisanjem. Jedna od urednica internetskog portala za medije, umjetnost i feminizam <muf.com.hr>.

Duško Popović (Vukovar, 1952), od 1981. Se bavi novinarstvom. Bio je tajnik Kikonkluba Zagreb, radio u Školi narodnog zdravlja Andrija Štampar. Autor je više videofilmova. Koautor je knjige *Pedeset godina Liburnija-filma* (2013) te urednik monografije *Kinoklub Zagreb – filmovi snimljeni od 1928. do 2003.* (2003)

Miroslav Sikavica (Zagreb, 1975), diplomirao je režiju na Akademiji dramske umjetnosti i komparativnu književnost i hrvatski jezik na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Redatelj je cjelovečernjeg dokumentarnog filma *Oblak* (2011) te niza kratkometražnih filmova,

većinom ostvarenih u sklopu Fade In-ova dokumentarnog serijala *Direkt*.

Mirza Skenderagić (Sarajevo, 1986), diplomirao novinarstvo na Fakultetu političkih nauka u Sarajevu; također apsolvent dramaturgije na Akademiji scenskih umjetnosti u Sarajevu. Objavio je preko 50 autorskih tekstova, filmskih, književnih i kazališnih kritika, recenzija i intervjua na nekoliko internetskih portala, u novinama i časopisima. Autor je eksperimentalnog kratkog filma *Fotografija* (2013) i dokumentarnog filma *Ja mogu da govorim* (u postprodukciji) te više kazališnih i radio drama.

Mario Slugan (Zagreb, 1983), diplomirao računarstvo na Fakultetu elektrotehnike i računarstva u Zagrebu, filozofiju i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu te magistrirao filozofiju na Srednjoeuropskom sveučilištu (CEU) u Budimpešti. Dobitnik Diplome Vladimir Vuković za najboljeg novog filmskog kritičara u 2009.

Jurica Starešinčić (Karlovac, 1979), apsolvent na Geodetskom fakultetu. Autor stripova i nekoliko nagrađivanih kratkih animiranih filmova. Od 2010. urednik u ovome časopisu.

Dinko Štimac (Rijeka, 1987), prvostupnik ekonomije na Ekonomskom fakultetu u Rijeci te apsolvent komparativne književnosti i sociologije na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Objavio je radove u časopisima *Polemos* i *Diskrepancija*, u kojem je član uredništva.

Josip Vujčić (Makarska, 1980), studirao je filmsku i TV režiju na ADU u Zagrebu. Redatelj je više kratkometražnih filmova (*Makarska elegija*, 2006; *Madamme sommeliere*, 2008; *Gdje pingvini lete*, 2008. i dr.).

Višnja Vukašinović (Split, 1982), diplomirala komparativnu književnost te engleski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Objavljuje na Trećem programu Hrvatskog radija, u *Zarezu* i drugdje. Redateljica je kratkog filma *Srećko Kramp: skica za portret* (2014).

Upute suradnicima

HRVATSKI FILMSKI LJETOPIS kvartalni je časopis za filmologiju i filmsku kritiku, koji objavljuje filmske studije, rasprave, eseje, kritike, izvještaje, prikaze i recenzije.

Hrvatski filmski ljetopis u načelu ne objavljuje tekstove koji su prethodno bili objavljeni na internetskim stranicama, *online*-časopisima, u zbornicima i drugim tiskovinama, te molimo suradnike da izbjegavaju višestruko predavanje tekstova. Ukoliko neki autor želi ponovno objaviti tekst izvorno tiskan u *Hrvatskom filmskom ljetopisu*, molimo da to uradi samo uz dopuštenje uredništva, uz navođenje prvoga objavljivanja u našem časopisu. Ukoliko je tekst ponuđen *Hrvatskom filmskom ljetopisu* čitan na radiju, molimo da se to navede u bilješci.

Mole se autori studija i eseja da uz rad prilože sažetak (može ga se staviti na početak teksta). Preporučljivo je da autori sami prilože ilustracije koje odgovaraju tekstu ili predlože kako ilustrirati tekst (ukoliko je to potrebno), s tim da ilustracije trebaju biti u dovoljno visokim rezolucijama za tisak (15 cm širine, 300dpi), radi čega se s materijalima mogu obratiti uredništvu. Ilustracije trebaju biti popraćene legendama.

TEHNIČKE UPUTE: Svi prilozi trebaju biti predani u digitalnom obliku kao Wordov dokument (.rtf, .doc) na kojem je provedena temeljna pravopisna provjera. Preporučuje se upotreba fonta Times New Roman veličine slova 12 točaka, u proredu od 1.5 retka, s marginama stranice od 2.54 cm. Naslovi i podnaslovi teksta pišu se podebljano (boldom), dok se kurzivno pišu strane riječi i svi naslovi samostalnih djela (filmova, knjiga, časopisa, kompozicija itd.); naslovi nesamostalnih djela (članaka u časopisima, poglavlja u knjigama i zbornicima) pišu se u navodnicima. Citati se donose uspravno, u gornjim navodnicima (“), a citati unutar citata u polunavodnicima (‘).

CITIRANJE: Filmovi se citiraju tako da se navede hrvatski naslov, a u zagradi izvorni naslov filma, redatelj i godina, npr. *Pomrčina* (*L’eclisse*, Michelangelo Antonioni, 1962).
Literatura se navodi na kraju članka u sljedećem obliku, za knjige, članke u periodici, u knjigama ili zbornicima te na internetu:

> **Peterlić, Ante**, 2001, *Osnove teorije filma*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada
>
> **Turković, Hrvoje**, 2009, “Pojam poetskog izlaganja”, *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 15, br. 60, str. 11-33.
>
> **Kragić, Bruno**, 2006, “Ford, Peterlić i mi”, u: Gilić, Nikica (ur.), *3-2-1, kreni!: zbornik radova u povodu 70. rođendana Ante Peterlića*, Zagreb: FF press, str. 103-117.
>
> **Kukuljica, Mato**, 2004, “Kratki pregled povijesti hrvatskog filma (1896–1990)”, *Zapis*, god. XII, posebni broj (6. škola medijske kulture), <http://www.hfs.hr/hfs/zapis_list.asp>, posjet 15. lipnja 2010.

Reference se navode unutar teksta članka, u zagradi s prezimenom autora, godinom izdanja i stranicom (Turković, 2009: 15). Ako je autor spomenut u tekstu, onda se u zagrade stavlja godina izdanja i broj stranice (2009: 15). Za više uzastopnih upućivanja stavlja se oznaka *ibidem*: (ibid., 17); za parafraziranje i opće upućivanje stavlja se: usp. Turković, 2009. Ako je pojedini autor u istoj godini objavio više radova, uz godinu se dodaju oznake a, b, c... (npr. Turković, 2009a; Turković, 2009b). Bilješke se pišu na dnu stranice, veličinom fonta od 10 točaka, arapski numerirane, a u njima se navode zapažanja, komentari i dodatna objašnjenja.