( • )
HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

**god. 20 (2014)**
**broj 79-80, jesen-zima 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)
Silvestar Mileta
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)
Dunja Plazonja (lektorski savjeti / proof-reading)
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 / silvestar.mileta@gmail.com / nikica.gilic@ffzg.hr / kresimir.kosutic@net.amis.hr
**www.hfs.hr/ljetopis**

Izlazi tromjesečno u nakladi od 500 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. siječnja, a objavljen je 15. ožujka 2015.

**NASLOVNICA / FRONT COVER:** Noomi Rapace u filmu *Muškarci koji mrze žene* (Niels Arden Oplev, 2009)

( • )
HRVATSKI FILMSKI LJETOPIS
79-80, JESEN-ZIMA 2014.

**SADRŽAJ**

**KNJIŽEVNOST I FILM**

5 **Borben Vladović** / Macao

**FILMSKE ADAPTACIJE**

7 **Antonija Primorac** / Kostimirani film baštine i njegova ograničenja: *Mansfield Park* Jane Austen u režiji Patricije Rozeme
23 **Eva Martić** / Filmska adaptacija *Tsotsija*: moć rase i moć novca
36 **Iris Šmidt Pelajić** / Od rascvjetanog vrta preko sati života do sati ususret smrti: intertekstualnost u romanu i filmu *Sati*
57 **Ivana Rogar** / Funkcija praznog označitelja u filmskoj trilogiji *Millennium*

**KOREJSKI FILM**

69 **Shin Ju Cheol** / Several Specific Characteristics of North Korean Film
79 **Jeong Hwan Kim i Sogu Hong** / Passages of Time in Korean Cinema: Change and Evolution
97 **Kim Sang Hun i Cho Jun Rae** / Dominantni diskurs i društveni tabu: fabula i žanrovske karakteristike filma *Oldboy*

**STUDIJE**

107 **Tihoni Brčić** / Regresivnost crnoga kadra

**FESTIVALI I REVIJE**

119 **10. Festival 25 FPS (2014):** Propitivanje filma, Marijana Janjić
123 **12. Zagreb Film Festival (2014):** Junaci surova doba, Maja Peterlić

**NOVI FILMOVI**

131 **Kinorepertoar:** *Cure: život druge* (Vanja Kulaš), *Karta do zvijezda* (Višnja Vukašinović), *Koko 3: ljubav ili smrt* (Maja Peterlić), *Noćne kronike* (Dean Kotiga), *Odrastanje* (Nikica Gilić), *Ona* (Martina Sarić), *Otok ljubavi* (Josip Grozdanić), *Prošlost* (Lucija Klarić), *Vuk s Wall Streeta* (Ante Pavlov)

**NOVE KNJIGE**

161 **Ivica Baković** / Balkanski špijun i njegov ideološki dalekozor / Nikola Janković, 2011, *Balkanski špijun i njegovi nastavci*, Beograd: Službeni glasnik
164 **Elvis Lenić** / O zametanju tragova / Silvio Mirošničenko, 2013, *Kuda idu divlje svinje – Subverzivna poetika Ive Štivičića i Ivana Hetricha*, Artizana: Zagreb
166 **Janko Heidl** / Posveta suvremenim umjetničkim praksama / Željko Kipke, 2013, *Glasnogovornici apokalipse*, Durieux: Zagreb
169 **Petra Belc** / Celuloidno oružje prošlosti u borbi za razumijevanje budućnosti / Boris Buden, Želimir Žilnik, kuda.org i ostali, 2013, *Uvod u prošlost*, Novi Sad: Centar za nove medije_kuda.org

**PRILOZI ZA NASTAVU FILMA I MEDIJSKE KULTURE**

175 **Josip Vujčić** / Razvoj novijeg britanskog i američkog *sitcoma*: 2. dio – Sjedinjene Američke Države

**DODACI**

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

( • )
HRVATSKI FILMSKI LJETOPIS
79-80, AUTUMN-WINTER 2014.

**CONTENTS**

**LITERATURE AND FILM**

5 **Borben Vladović** / Macao

**FILM ADAPTATIONS**

7 **Antonija Primorac** / Costume and heritage cinema and its limitations: Jane Austen's *Mansfield Park* directed by Patricia Rozema

23 **Eva Martić** / Film adaptation of the novel *Tsotsi*: power of race and power of money

36 **Iris Šmidt Pelajić** / From a flower garden through hours of life to hours preceding death: intertextuality in the novel and the film *The Hours*

57 **Ivana Rogar** / Role of an empty signifier in the *Millennium* Trilogy

**KOREAN FILM**

69 **Shin Ju Cheol** / Several Specific Characteristics of North Korean Film

79 **Jeong Hwan Kim & Sogu Hong** / Passages of Time in Korean Cinema: Change and Evolution

97 **Kim Sang Hun & Cho Jun Rae** / Dominant discourse and social taboo: fable and genre characteristics of the film *Oldboy*

**STUDIES**

107 **Tihoni Brčić** / Black frame regressiveness

**FESTIVALS**

119 **10th 25 FPS Festival (2014):** Questioning film, Marijana Janjić

123 **12th Zagreb Film Festival (2014):** Heroes of brutal age, Maja Peterlić

**NEW FILMS**

131 **Cinema:** *Cure: The Life of Another* (Vanja Kulaš), *Maps to the Stars* (Višnja Vukašinović), *Koko 3: Love or Death* (Maja Peterlić), *Nightcrawler* (Dean Kotiga), *Boyhood* (Nikica Gilić), *Her* (Martina Sarić), *Love Island* (Josip Grozdanić), *The Past* (Lucija Klarić), *The Wolf of Wall Street* (Ante Pavlov)

**NEW BOOKS**

161 **Ivica Baković** / *Balkan Spy* and its ideological binoculars / Nikola Janković, 2011, *Balkan Spy and Its Sequels*, Belgrade: Službeni glasnik

164 **Elvis Lenić** / On removing the last vestiges / Silvio Mirošničenko, 2013, *Where do Wild Boars Go – Ivo Štivičić and Ivan Hetrich's subversive poetics*, Artizana: Zagreb

166 **Janko Heidl** / Dedicated to contemporary artistic practices / Željko Kipke, 2013, *Harbingers of the Apocalypse*, Durieux: Zagreb

169 **Petra Belc** / Celluloid weapon of the past struggling to understand the future / Boris Buden, Želimir Žilnik, kuda.org, et al., 2013, *Introduction to the Past*, Novi Sad: New Media Centre_ kuda.org

**MATERIALS FOR FILM AND MEDIA CULTURE TEACHING**

175 **Josip Vujčić** / Development of recent British and American sitcom: Part 2 – United States of America

**APPENDICES**

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

Borben Vladović

# Macao

*Ne vjeruju kada kažem*
*da sam bio u Macau*
*i sjedio na barskom stolcu*
*pored Roberta Mitchuma*
*strepio za njegova leđa*
*a i za svoje oči koliko sam puta*
*gledao istoimeni film u kinu "Garibaldi"*
*Glumac se obraćao nama dječacima*
*koji žive u gradu gdje vječno pada kiša*
*i žele doći u Macao gdje vječno pada kiša*
*Ma kako stigli u Macao*
*ići ćemo do delte rijeke Sikiang*
*gdje nas čeka ribarska brodica*
*pa do tvornice ribljih konzervi*
*na kojima je otisnut*
*profil Mitcha*
*Kad je nož rasparao filmsku vrpcu*
*svi su gledatelji htjeli dati krv*
*za transfuziju filmovima*
*kao što je bio "Macao"*
*Robert je svojim zavodničkim hodom*
*išetao iz kadra i sada počiva*
*u trgovini mješovitom robom*
*gdje je nekad bilo kino "Garibaldi"*

Studeni 2014.

DANI HRVATSKOG FILMA
DHF24
24. DANI HRVATSKOG FILMA
23. – 26. 4. 2015.
ZAGREB
KINO EUROPA
KINO TUŠKANAC
WWW.DANIHRVATSKOGFILMA.NET

UDK: 821.111-31AUSTEN.094

Antonija Primorac
Filozofski fakultet Sveučilišta u Splitu

# Kostimirani film baštine i njegova ograničenja: *Mansfield Park* Jane Austen u režiji Patricije Rozeme

**Sažetak:** Rad analizira načine na koje kanadska redateljica Patricia Rozema koristi književno-teorijske tekstove o romanu *Mansfield Park* (1814) Jane Austen u svojoj istoimenoj filmskoj adaptaciji iz 1999. Uz to rad razmatra i načine na koje redateljičine feminističke i postkolonijalne intervencije u tekst klasika, kroz interpolacije scena i sadržaja koji ne postoje u književnom predlošku, istodobno predstavljaju i pokušaj dekonstrukcije općeprihvaćenih uzusa kostimirane drame kao žanra te adaptacija romana Jane Austen kao njihova podžanra. Senzacionalistički prikazi robovlasništva, seksualnih odnosa te homoerotskog naboja elementi su kojima redateljica pokušava srušiti granice ovog tradicionalno konzervativnog žanra koji se temelji na utopijskom prikazu prošlosti. U zaključku autorica rada razmatra relativan neuspjeh ovog filma unutar konteksta ustrajne popularnosti kostimirane drame kojom dominira nostalgična i konzervativna vizija prošlih vremena (očita i u globalnoj popularnosti ITV-jeve serije *Opatija Downton – Downton Abbey*, 2010) te otvara pitanja o motivaciji i očekivanjima publike kostimirane drame, o ograničenjima mogućih uspješnih redateljskih intervencija u uzuse filma (i TV serija) baštine kao i o fleksibilnosti ideološke potke ovog žanra.
**Ključne riječi:** Mansfield Park, Jane Austen, Patricia Rozema, Fanny Price, adaptacija, feministička kritika, postkolonijalna kritika, dekonstrukcija, kostimirana drama

## 1. Uvod

Boležljiva, slabašna, "stisnuta", vjerna svojim moralnim stavovima, tvrdoglavo suspregnuta, junakinja romana *Mansfield Park* (1814) Fanny Price uvjerljivo je najnepopularnija junakinja književnice Jane Austen. Generacije čitatelja – počevši od ukućana same spisateljice (Southam, 1995: 49) – i kritičara[1] o(t)pisivale su Fanny kao dosadnu, plašljivu i/ili cendravu čistunku sklonu malaksalosti na najmanji znak fizičkog napora ili emocionalnog uzbuđenja. Njezina pasivnost, sramežljivost i moralnost bile su izvor čitalačkih frustracija i mnogobrojnih teorijskih spekulacija, posebno u feminističkoj i postkolonijalnoj kritici. Koristeći se potonjima kao inspiracijom, kanadska redateljica Patricia Rozema u filmskoj adaptaciji ovog romana iz 1999. temeljito transformira lik Fanny Price u junakinju za kraj 20. stoljeća. Ključna pitanja oko kojih se ispredaju najzanimljivije i najburnije teorijske i kritičke rasprave o romanu *Mansfield Park* tako postaju i pitanja na koja se odgovorima redateljica Rozema bavi u svojoj adaptaciji: zašto je tako teško (za)voljeti Fanny Price? Je li Fanny primjer pasivne, konzervativne čistunke koja zagovara patrijarhalne vrijednosti, kao što tvrdi Marilyn

**1** Opći konsenzus mogao bi se sumirati riječima Lionela Trillinga: "Ne vjerujem da se ikome ikad junakinja *Mansfield Parka* mogla svidjeti. Fanny Price pretjerano je kreposna i svjesno kreposna (...) ostaje prvi dojam o junakinji koja ne može ubrati košaru ruža a da je ne obuzme malaksalost i glavobolja." (Trilling, 1998: 425-6) Svi prijevodi citata, osim ako nije drugačije naznačeno, djelo su autorice teksta.

Frances O'Connor kao Fanny Price u filmu *Mansfield Park* (1999)

Butler u knjizi *Jane Austen and the War of Ideas* (1975)? Na to se nadovezuje i neodoljivo (i, čini se, neizbježno) pitanje: je li glas Fanny Price glas Jane Austen? Nadalje (a posebno od objavljivanja studije *Kultura i imperijalizam* Edwarda Saida 1993) postavlja se i pitanje: kako protumačiti (relativnu) šutnju likova i pripovjedačice / spisateljice o ropstvu i kolonijalnom izrabljivanju?

Ovaj rad analizira načine na koje redateljica Rozema koristi književno-teorijske rasprave o romanu *Mansfield Park* u svojoj istoimenoj adaptaciji i pritom dekonstruira žanr kostimirane drame, posebno njezinu podvrstu – filmske i TV adaptacije romana Jane Austen čiju eksploziju bilježimo upravo sredinom 1990-ih.[2] U svome scenariju te redateljskim zahvatima Rozema smjelo preispisuje roman odbacujući konvencionalno poimanje žanra kostimirane drame kao isprike za nostalgičan prikaz prošlosti. "Meni je i sam izraz 'kostimirana drama' smiješan (...) Što je to dramatično u komadu tekstila?" provokativno izjavljuje u intervjuu s Carol Allen (2000: 24). Kritike Rozemine adaptacije – bilo pokudne ili pohvalne – ponajprije proizlaze iz nesrazmjera gledateljskih / kritičarskih očekivanja i samog filma, budući da je "Jane Austen" do kraja 1990-ih već bila postala oznakom za specifičnu vrstu kostimirane drame: vizualno zavodljiv film o kulturnoj baštini (engl. *heritage film*) za razbibrigu i "uživanje u utopijskoj slici prošlih vremena" (Voigts-Virchow, 2007: 130).

**2** Osim BBC-jeve TV ekranizacije romana *Ponos i predrasude* (*Pride and Prejudice*, Simon Langton, 1995) scenarista Andrewa Daviesa premijeru je doživjela i filmska TV adaptacija romana *Pod tuđim utjecajem* (*Persuasion*, 1995) redatelja Rogera Michella, Oscarom nagrađena filmska adaptacija romana *Razum i osjećaji* (*Sense and Sensibility*, 1995) redatelja Anga Leeja i scenaristice (i glavne glumice) Emme Thompson te suvremena transpozicija romana *Emma* pod nazivom *Clueless* (1995) redateljice Amy Heckerling, u Hrvatskoj distribuirana kao *Djevojke s Beverly Hillsa*. Sljedeće godine na velika platna stigla je hollywoodska ekranizacija *Emme* Douglasa McGratha, s Gwyneth Paltrow, a na male ekrane ITV-jeva dugometražna televizijska adaptacija istog romana u režiji Diarmuida Lawrencea s Kate Beckinsale u ulozi Emme.

## 2. Postkolonijalne intervencije i uzusi kostimirane drame

Rozema namjerno dekonstruira ideju filmske adaptacije romana Jane Austen kao kostimiranog filma baštine, ideje kakva se očituje na primjer u filmskoj adaptaciji romana *Mansfield Park* za britanski ITV u režiji Iaina MacDonalda iz 2007.[3] Rozemine intervencije teorijski su osviještene i razrađuju spomenuta dva ključna problema u interpretaciji teksta klasika: subjektivitet Fanny Price i uz njega vezana pitanja položaja žena te problem uloge kolonijalnog prostora i robovlasništva u tekstu, tema koje su u romanu ili prešućene ili tek implicitno prisutne. Rozema tako razmatra problem prešutne prisutnosti robovlasništva i kolonijalizma kao izvora bogatstva glavnih likova, postavljajući pitanje: tko to zaista plaća ceh za raskošne čajanke i balove u Mansfieldu (usp. Allen, 2000: 24)? Njezino čitanje raskrinkava nimalo utopijsku sliku podrijetla bogatstva obitelji Bertram kroz niz postkolonijalnih intervencija u adaptirani tekst, s namjerom naglašavanja društveno-političkog konteksta u kojem se odvija radnja romana, ponajprije ukidanja robovlasništva 1807. u Britaniji, ali ne i u britanskim kolonijama iz kojih obitelj Bertram crpi dio prihoda, odnos kolonizatora – vlasnika plantaža prema robovima te odnos glave obitelji prema ženskim članovima u Britaniji.

Rozemine intervencije – u prvom redu one koje se odnose na prikaz kolonijalizma – oblikovane su kroz umetnute scene kojih nema u adaptiranom tekstu i odražavaju redateljičinu naklonjenost onom dijelu književne kritike koji Austen smatra subverzivnom spisateljicom te njezina vlastita uvjerenja da je *Mansfield Park* abolicionističko i feminističko djelo.[4] Iz perspektive teorije adaptacije, umetanje scena prešućenih u romanu naziva se *komentarom* (Wagner, citirano u: Cartmell, 2002: 24). Komentar obično svraća pozornost na kontekste, likove ili dijelove zapleta koji nedostaju unutar adaptiranoga teksta te ih uvodi u filmsku adaptaciju. Svrha takvih ubacivanja jest na vidjelo iznijeti (ne)namjerno izostavljene činjenice ili događaje i tako komentirati ideologiju skrivenu u prešućenim dijelovima adaptiranoga teksta.

## 3. Promjena fokalizacije i preobrazba subjektiviteta

Drugi dio Rozeminih intervencija odnosi se na njezino čitanje subjektiviteta Fanny Price kako ga opisuje Austen. Rozema čita Fanny kao pasivan lik koji kao takav ne bi mogao predstavljati okosnicu radnje filma niti bi se mogao svidjeti suvremenoj (pogotovo mlađoj) publici. Rozema usto smatra lik Fanny, kao i zaplet samog romana, "nesavršenim" djelom[5] te stoga uzima slobodu

**3** Skraćena i pojednostavljena u dovoljnoj mjeri da se bitno razlikuje od adaptiranog teksta, MacDonaldova adaptacija podilazi očekivanjima vezanima uz kostimirani film baštine idealizirajući nacionalnu povijest (izbačene su sve Austenine aluzije na robovlasništvo i ironične opaske o klasnim razlikama i trvenjima), vizualno privlačnom prikazu života velikaša na imanjima, raskošnim kostimima i detaljno prikazanim društvenim ritualima – receptu koji i danas slijede uspješne kostimirane drame, poput, također planetarno popularne, ITV-jeve serije *Opatija Downton* (*Downton Abbey,* 2010- ) scenarista Juliana Fellowesa. Promatrajući blještavilo kostima i interijera, fetišizaciju društvenih rituala viših klasa te nekritičan prikaz klasne hijerarhije u ovim kostimiranim dramama, nameće se pitanje društvenih, kulturoloških i političkih razloga popularnosti ovakva nostalgičnog i glamuroznog prikaza života viših klasa i minulih vremena.

**4** Vidi Rozemin intervju dan Robertu Denersteinu "Austen's Powers: Another Director Succumbs", *Rocky Mountain News*, 21. 11. 1999, <http://www.highbeam.com/doc/1G1-67425251.html>, posjet 13. siječnja 2011.

**5** U intervjuu s Patti-Lynne Herlevi Rozema kaže da nije mogla "shvatiti zašto bi [Austen] stvorila

Johnny Lee Miller i Frances O'Connor

lik Fanny preoblikovati u *alter ego* mlade Jane Austen. Fanny tako postaje mlada spisateljica u nastajanju, a iz biografije Jane Austen Rozema preuzima i podatak o udvaranju i prošnji Harrisa Bigg-Withera.[6] Međutim, spajanjem Fanny i Jane, Rozema također intervenira i u fokalizaciju. Dok je roman ispripovijedan u trećem licu iz perspektive sveznajuće/g pripovjedača/ice, u adaptaciji ulogu pripovjedača/ice preuzima Fanny, pri čemu Fanny iz pasivnog objekta radnje romana postaje aktivnim subjektom kreiranja pripovijesti o svome životu.

Preobrazba Fanny (igra je Frances O'Connor) u pripovjedačicu oblikovana je kroz niz sekvenci u kojima se Fanny izravno obraća kameri i naglas čita sadržaj pisama upućenih sestri Susan (Sophia Myles), u kojima prepričava i komentira događaje u Mansfieldu. Fannyine priče koje pripovijeda sestri na početku filma, kao i pisma koja joj piše nakon što se odseli u Mansfield te priče koje piše i čita bratiću Edmundu, ulomci su iz pisama Jane Austen te njezinih ranih radova (posebno *History of England*, *Henry and Eliza* te *Love and Freindship* [sic]). Kamera također prati njezine reakcije te na nekoliko mjesta prikazuje viđenje scene iz njezinog rakursa upotrebom subjektivnog kadra, o čemu dalje u tekstu. Zahvaljujući ovim preinakama, Fanny nije više moralna vertikala

lik [Fanny] koji je toliko iritantan budući da je bila sposobna ispisati potpuno fascinantne, artikulirane i zanimljive protagonist/ic/e (...) glavni lik romana nije do kraja zaokružen i ono što je vidljivo je da je nekako drhtava i sramežljiva. I ne govori baš često." (Shea, 2006: 52), dok je u intervjuu s Denersteinom za lik Fanny izjavila "Nitko ne kaže da je ona sjajan lik (...) Baš zato niste puno toga ni čuli o *Mansfield Parku*" (Denerstein, 1999).

**6** Paralela Fanny Price – Jane Austen ostvarena je i u epizodi Henryjeve prošnje, ne samo zbog sličnosti Fannyne odluke da sljedeće jutro povuče pristanak, već ponajprije u utemeljenosti prvobitnog pristanka u želji da materijalno osigura svoj i položaj svoje obitelji: "Siromaštvo me plaši, a žensko siromaštvo je ropstvo još okrutnije od muškog", kaže Fanny Henryju (Rozema, 2000: 115).

romana i dosljedna sljedbenica pravila o ženskom ponašanju svoga doba, nego hirovita, strastvena mlada žena koja žudi za samoostvarenjem. Skrušena, sramežljiva Fanny koja se drži *decoruma* i uzmiče pred autoritetima kao i pred tjelesnom aktivnošću tako sada postaje samosvjesna, živahna djevojka sa spisateljskim ambicijama kojoj je omiljena aktivnost – jahanje.

I dok u romanu jahanje služi kao metafora za vladanje vlastitim osjećajima i tjelesnim strastima, pomoću koje se implicira razuzdanost i sebičnost antagonistice Mary Crawford te Fannyina samozatajnost, ali i sposobnost vladanja sobom, kao što je pokazala Donna Landry u članku "Learning to Ride at Mansfield Park", u filmu jahanje postaje isključivo aktivnost Fanny Price. "Ja sam divlja zvijer" – kaže Fanny Edmundu prilikom njihovog prvog jahačkog izleta u filmu. Rozemina Fanny, dakle, jaše iz užitka, kako bi otišla u prirodu i razgovarala s Edmundom, ili kako bi pobjegla od objektificirajućih muških pogleda Henryja Crawforda (Alessandro Nivola) i vlastitog ujaka Bertrama (Harold Pinter) koji nakon povratka s Antigve primjećuje, na prilično lascivan način, kako je izrasla u lijepu ženu. Jahanjem – i to muškim stilom! – prikazuje se njezin nesputan duh i divlja priroda. Ovakvom karakterizacijom Fanny kao buntovne, živahne mlade spisateljice u nastajanju Rozema briše i kontrast između Fanny i Mary. No, Rozema tu ne staje.

### 4. Rozemino (homo)erotsko čitanje Mary Crawford

Fannyina suprotnost u romanu, Mary, u Rozeminoj je adaptaciji prikazana kao sofisticirana, nekonvencionalna i biseksualna zahvaljujući manjim intervencijama na razini interpretacije odnosa Fanny – Mary. Sofisticiranost koju donosi iz Londona očituje se vizualno kroz odjeću koja potpuno odudara od one njezinih vršnjakinja i klasnih ekvivalenata u Mansfieldu, sestara Bertram. Tako su kostimi u kojima se Mary (Embeth Davidtz) pojavljuje izrazito dramatični i neobični za djevojke toga doba: crne haljine s izrazito dubokim dekolteom i prozirnim čipkastim rukavima; pripijena crna kratka jakna s visokim uškrobljenim bijelim ovratnikom, crni šešir s raskošnom perjanicom. Nekonvencionalnost se očituje kroz navike koje su inače bile rezervirane za muškarce toga doba i smatrane su skandaloznima kod žena: u sceni o raspravi na temu uprizorenja kazališne predstave Mary puši bratovu cigaru i igra biljar.

Erotski interes Mary Crawford za Fanny umetnut je u dvije scene preuzete iz romana, ali u kojima je potenciran homoerotski naboj. Dok u knjizi Edmund i Mary vježbaju ulogu ljubavnika iz Kotzebueove drame pred potajno konsterniranom Fanny, u filmu je konsternirana osoba Edmund (Jonny Lee Miller), budući da Mary i Fanny vježbaju dijalog iz drame pred njegovim očima. Edmunda uznemiri Maryno dodirivanje zacrvenjene Fanny u sugestivnom dijalogu koji u ovome kontekstu pridonosi homoerotskom naboju:

> *Fanny / Anhalt: Žena sama po sebi je problem.*
> *Mary / Amelia: A ja ću te naučiti kako je razumjeti.*
> *Fanny / Anhalt: Ti da podučavaš?*
> *Mary / Amelia: Zašto ne? Nitko ne može bolje podučavati nauk o ženi doli nje same.*
> (Rozema, 2000: 53)

Maryna vješta manipulacija prizora homoerotske žudnje, u kojoj Fanny ne igra Anhalta koliko objekt požude s kojim se Edmund može poistovjetiti, potiče Edmunda da se predomisli i prihvati ulogu. Mary u filmu predstavlja suprotnost Fanny zahvaljujući implicitnom seksualnom znanju, vještini erotske manipulacije i biseksualnom interesu. Rozemina Fanny tako možda po prirodi jest divlja i strastvena, ali je zahvaljujući kontrastu s Mary zaokružena kao čedna i seksu-

alno neiskusna. Pored ujaka Bertrama i Henryja Crawforda, u Rozeminoj adaptaciji i Mary pogledom i riječima objektificira Fanny. Maryna izjava o sebičnosti u filmu je pretvorena u scenu u kojoj poziva Fanny da s njome provede poslijepodne nakon što ju je spasila od proloma oblaka. Njezina izjava o sebičnosti sada se odnosi na želju da Fanny zadrži za sebe, u svome društvu. U sljedećoj sceni ona do kože pokisloj Fanny polako skida dijelove odjeće i objektificira njezino tijelo uz riječi: "O, da, lijepo. Sutra navečer cijela će plesna dvorana zasjati samo od tvoje ljepote (...) Imaš krasnu figuru, draga moja. Ne čudim se što Edmund toliko uživa u tvome društvu." (Rozema, 2000: 72) Fannyin izraz lica i govor tijela izražavaju zatečenost i zbunjenost, posebno u prethodno opisanoj sceni u kojoj Mary s njome vježba ulogu Amelije pred Edmundovim očima.

Pamela Church Gibson komentira dva homoerotska prizora u Rozeminom filmu: "Jesu li ovi lezbijski trenuci samo senzacionalistički? Ili su dio onog što je Castle nazvala 'prijelaznim ponašanjem' mladih žena tog vremena, rituali u kojima su sudjelovale tijekom dugih sati provedenih u homosocijalnom okruženju?" (Church Gibson, 2004: 60) "Prijelazno ponašanje" (engl. *grooming behaviour*) koje spominje Church Gibson izraz je lezbijske teoretičarke Terry Castle za intimnost prijateljstava mladih djevojaka 19. stoljeća koje su prije udaje živjele u ženskom društvu. Church Gibson na ovo usputno pitanje ne daje nikakav odgovor, ali ipak upućuje na bitan ključ u kojem se Rozemina adaptacija čitala kroz prizmu redateljičine biografije i dotadašnjeg opusa. Redateljičino umetanje homoerotskog interesa Mary bilo je do te mjere prenaglašavano u filmskim najavama i nekim kritikama da se Rozemin film prozivalo lezbijskim,[7] iako ove intervencije ne utječu na konačnu heteronormativnost teksta.

Utjecaj poznavanja prethodnog redateljskog opusa, kao i interteksta prethodnih uloga glavne glumice, na ovom se primjeru pokazuje kao presudan vanjski element. Budući da je jedini prethodni Rozemin, međunarodno priznat i nagrađivan, film bio o lezbijskoj ljubavi (*Čula sam pjesmu sirena – I've Heard the Mermaids Singing*, 1987), budući da je u vrijeme snimanja *Mansfield Parka* Rozema već bila u vezi sa skladateljicom filmske glazbe Lesley Barber i budući da je glavna glumica Frances O'Connor u jedinoj većoj prethodnoj ulozi glumila lezbijku (*Ljubav i druge katastrofe – Love and Other Catastrophes*, 1996), dobar dio medija automatski je okarakterizirao ovu adaptaciju kao lezbijski film, koncentrirajući se na ove dvije kratke scene s homoerotskim nabojem. Međutim, uzmemo li u obzir ovakvu medijsku uokvirenost filma, konačnu heteronormativnost same adaptacije te činjenicu da odnos Mary i Fanny ni u romanu ni u filmu ne zadovoljava kriterije bliskosti koje Castle postavlja kao temelje "prijelaznog ponašanja", iz svega navedenoga nameće se potvrdan odgovor na pitanje Pamele Church Gibson: homoerotske intervencije ne idu dalje od pukog senzacionalizma – to naizgled većeg baš zato jer je riječ o tradicionalno konzervativnom žanru kostimirane drame. No senzacionalizam u Rozeminom filmu nije ograničen samo na interpretaciju odnosa Fanny i Mary.

**7** Pretjerano naglašen u najavnoj recenziji Stephena Holdena "Spicing Austen's 1806 with dashes of 1999", *New York Times*, 18. 11. 1999, <http://www.nytimes.com/1999/11/18/movies/film-review-spicing-austen-s-1806-with-dashes-of-1999.html>, posjet 13. siječnja 2011, nešto manje u intervjuu s Barbarom Kantrowitz "Making an Austen Heroine More Like Austen", *New York Times*, 31. 10. 1999, <http://www.nytimes.com/1999/10/31/movies/film-making-an-austen-heroine-more-like-austen.html>, posjet 13. siječnja 2011, ili prikazu Andrewa Sarrisa "She's No Fanny Price, But Who Is?", *New York Observer*, 29. 11. 1999, <http://www.highbeam.com/doc/1G1-127720516.html>, posjet 13. siječnja 2011.

*Mansfield Park*

### 5. Žene, robovi

Kontrast svjetonazora Fanny i Mary u romanu tradicionalno se čita kao sukob svjetonazora sela i grada, kao sraz tradicije i promjene (gdje potonja nužno ne podrazumijeva i napredak!), ugodnog i ispravnog života na selu Bertramovih s jedne strane, te novotarijama i nemoralnom ponašanju sklonom svjetonazoru Crawfordovih s druge strane. No nije riječ samo o opreci selo – grad. Austen, ističe Raymond Williams, na paradoksalno odmjeren i precizan način bilježi goleme društvene promjene koje su pogodile ruralnu Englesku na početku 19. stoljeća: prodor akumuliranog kapitala (ali i njegovih vlasnika) nastalog u gradovima i kolonijama na selo te iz toga proizašle izmjene u vođenju, preustroju i preuređenju velikih imanja. Pojednostavnjivanje opreka između sela i grada kao opreke između Bertramovih i Crawfordovih, tvrdi Williams, odvraća pozornost s činjenice da Bertram predstavlja klasu zemljoposjednika koji su svoju plemićku titulu (*baronet*) kupili i čije je bogatstvo vezano uz prihode čiji su izvori u kolonijama, izvan Britanije (usp. Williams, 1975). Rozema prikazuje ovu "novopečenost" Bertramovih kroz oskudne i minimalistički namještene interijere u kojima nedostaje inventar naslijeđen od prethodnih generacija. Brisanju opreke selo – grad pridonosi i ukidanje Fannyna smisla za *decorum*, budući da je prikazana kao slobodoumna i "divlja" mlada žena koja krši društvene norme i protivi se podčinjenom položaju unutar obitelji (kao siromašna, izdržavana rođakinja koja obavlja manje kućanske poslove) – statusu koji joj onemogućava da izrazi svoje mišljenje ili zauzme ravnopravan položaj u interakcijama vršnjaka.

Njezin podređeni položaj istaknut je u svim scenama snimljenima u interijerima. Dok ostali članovi obitelji kartaju, igraju biljar ili vrijeme provode u dokolici, Fanny sa strane šiva i šuti: štoviše, pri prvoj posjeti novih susjeda ujna Norris (Sheila Gish) je umalo zaboravlja predstaviti novopridošlima Mary i Henryju Crawfordu. U sceni u kojoj Tom (James Purefoy) raspravlja o postavljanju kontroverzne Kotzebueove drame *Ljubavničke prisege* u filmskoj verziji, ujna Norris doslovce potjera Fanny iz dvorane za biljar podsjetivši je da ima krojačkoga posla od jučer i da joj nije mjesto među privilegiranim rođacima. Subjektivni kadar – kroz usporenu, rukom snimljenu sekvencu koja pokretom prati Fanny kako ustaje sa stolice i ponižena izlazi iz prostorije uz izraze negodovanja njezinih rođaka – dočarava Fannyno stanje uma: osjećaj poniženja, vrtoglavice i ne-

vjerice te isključenja iz društvenoga života svojih vršnjaka. Ova scena najjasniji je u nizu prikaza Fanny kao podčinjenog subjekta i dio je Rozemine interpretacije Fanny koja slijedi teorijsku paralelu u položaju lika Fanny i robova na Bertramovim plantažama.[8]

Rozema naglašava ulogu žena u učvršćivanju obiteljskih veza između muškaraca koju je Gayle Rubin analizirala u prijelomnom radu feminističke antropologije "The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex" ("Trgovina ženama: bilješke o 'političkoj ekonomiji' seksa", 1975): Maryna odluka da se uda za Rushwortha iz Sir Bertramove vizure ponajprije je potez sklapanja saveza između dviju imućnih obitelji. Iz iste perspektive Bertram promatra i Henryjevu prošnju Fanny, ali i Fannynu preobrazbu iz sramežljive, neugledne djevojčice u naočitu djevojku. Fanny dobiva na vrijednosti u očima ujaka u prvom redu zato što ljepotom potvrđuje svoj status "robe za razmjenu". Za razliku od Mary, Fanny nema ni nasljedstva ni imutka, pa je Henryjeva bračna ponuda Bertramu ne samo prigoda za sklapanje veze s obitelji Crawford, već i prigoda da se riješi financijskog tereta Fannyna uzdržavanja koje je, od njezina doseljenja u Mansfield, stalna tema komentara. Fanny jasno shvaća da Bertram organizira bal u njezinu čast ponajprije zato da bi je uveo u visoko društvo u nadi da će se "neki dobrostojeći mladić (...) trgnuti i primijetiti je" (Rozema, 2000: 62). Njezina reakcija jest uznemireni bijeg iz dvorane i bijesan uzvik: "Neću se dati prodati kao da sam jedna od robinja tvoga oca, Edmunde!" (ibid., 63)

Rozema u ovoj sceni naglašava paralelu između Fanny i Bertramovih robova, koja je od početka prisutna u filmu kroz niz postkolonijalnih intervencija. Redateljičino inzistiranje na umetanju scena koje podsjećaju na ulogu robovlasništva predstavlja pokušaj predočavanja društvenopovijesnih elemenata, nerazumljivih današnjem čitatelju, koje je Austenina publika početkom 19. stoljeća mogla iščitati iz konteksta i nagovještaja u romanu. Sam naziv imanja Mansfield potječe od imena vrhovnog suca Lorda Mansfielda, koji je 1772. nevoljko presudio u korist odbjeglog roba (White, 2006: 5) i presedanom onemogućio vlasnicima robova da ih nakon preseljenja u Britaniju odvode u kolonije u kojima je (do 1833.) robovlasništvo još uvijek bilo legalno,[9] dok je ime tete Norris aluzija na Johna Norrisa, agenta robovlasnika kojeg spominje abolicionist Thomas Clarkson u knjizi *History of the Abolition of the African Slave Trade* (1808) s kojom je Jane Austen bila upoznata. Nadalje, tekst vrvi intertekstualnim nagovještajima koji bi njezinim suvremenicima bili jasni, npr. kroz Fannynu aluziju na tada popularnu poemu *Zadatak* (*The Task,* 1785) Williama Cowpera, jednog od Austeninih najdražih pisaca i deklariranog abolicionista, i to strofu ("knjigu") pod nazivom "The Sofa" (vidi: Auerbach, 2004: 193).

**8** U intervjuu Rozema o liku Fanny u romanu kaže i ovo: "No kontekst u kojem živi i čitav pothvat romana su zanimljivi. Ponekad pomislim da je Austen možda dala Fanny ulogu roba – krajnje poslušne [osobe]." (Denerstein, 1999) Ova izjava, međutim, uzrokovala je niz bijesnih reakcija profesionalnih austenovaca koji su smatrali da je Rozema potpuno promašila poantu romana (vidi npr. članak Rona Rosenbauma "Please, Miramax, Don't Call it Mansfield Park", *The New York Observer*, 25. 10. 1999, <http://observer.com/1999/10/please-miramax-dont-call-it-mansfield-park/>, posjet 20. siječnja 2012, ili onaj Alison Shea nazvan "'I am a wild beast': Patricia Rozema's Forward Fanny", *Persuasions*, br. 28, 2006, str. 52–58. <http://www.jasna.org/persuasions/printed/number28/shea.pdf>, posjet 12. siječnja 2011.

**9** Za detaljnu analizu tragova potpore ukidanju robovlasništva vidi: White, Gabrielle D. V., 2006, *Jane Austen In the Context of Abolition: "a fling at the slave trade"*, Basingstoke i New York: Palgrave Macmillan

James Purefoy i Frances O'Connor u prizoru iz filma *Mansfield Park*

**Austen, intertekstualnost i postkolonijalna kritika**

Međutim, poricanje intertekstualnosti romanâ Jane Austen toliko je uvriježeno da se tvrdnje o Austeninoj upućenosti u debatu o abolicionizmu te njezina potpora ukidanju ropstva (očita iz njezinih pisama) uglavnom dočekuju s nepovjerenjem. Ovaj stav proizlazi iz naslijeđene viktorijanske slike "drage tete Jane" kao amaterske spisateljice neupućene u književnost i intelektualne debate svoga doba (Primorac, 2011: 53–55). No, kao što to Emily Auerbach ističe, "čini se jednostavno previše slučajno da ta pjesma [*The Sofa*] također sadrži zvonku osudu zloupotrebe službenih položaja, napad na nemoralnost robovlasništva i slavljenje božanske snage prirode." (Auerbach, 2004: 193) Cowper dotične stihove zaključuje podsjećanjem na činjenicu da Englezi nemaju robove u domovini i pitanjem zašto bi ih stoga imali i u kolonijama. Ovo njegovo pitanje ostaje bez odgovora, kao i Fannyno pitanje o robovlasništvu upućeno ujaku Bertramu u romanu, o kojem saznajemo iz razgovora Fanny i Edmunda:

> *– Zar niste čuli da sam ga sinoć pitala o trgovini robljem?*
>
> *– Čuo sam... i ponadao se da će nakon tog pitanja slijediti i druga. Tvom bi tetku [sic] bilo drago da si ga pitala još štogod.*
>
> *– Ja sam gorjela od želje da ga pitam... ali je u sobi nastala grobna tišina! Dok su moje sestrične sjedile ne govoreći ni riječ i držeći se tako kao da ih uopće ne zanima ta tema, nisam htjela... pomislila sam da bih stvorila dojam da se hoću istaknuti na njihovu štetu tako što pokazujem znatiželju i zadovoljstvo slušajući njegovo pričanje, premda bi on, zacijelo, želio da to osjećaju njegove rođene kćeri.*
>
> (Austen, 1999: 154)

Upravo ovaj ulomak ključno je mjesto prijepora postkolonijalne kritike. Za nesumnjivo najutjecajnije ime i začetnika analize kolonijalnog diskursa Edwarda Saida, ovaj ulomak uprizoruje

nemogućnost komunikacije između dvaju svjetova: uređenog svijeta ugode u kolonijalnom centru s jedne strane i beskrajne okrutnosti robovlasništva i iskorištavanja u kolonijama s druge.

U knjizi *Kultura i imperijalizam* Said razmatra roman *Mansfield Park* kao primjer klasika u kojem se očituje implicitna logika imperijalizma, njegova geografija i mehanizmi. "Prema Austen", kaže Said, "trebali bi zaključiti da bez obzira koliko izolirano i udaljeno bilo neko englesko mjesto (npr. Mansfield Park), njegovo održavanje zahtjeva prekomorske [posjede]." (Said, 1993: 89) Said se u prvom redu osvrće na ekonomičnost i nehajnost kojom Austen naoko usput spominje Antigvu i analizira važnost ove kolonije za strukturu i ideologiju romana. Upravo zahvaljujući "toj vrlo neobičnoj kombinaciji" usputnog spominjanja kolonija i povremenog naglašavanja njihove važnosti za funkcioniranje života u Mansfield Parku "Austen razotkriva kako pretpostavlja (baš kao što Fanny pretpostavlja, u oba smisla riječi) važnost imperija za situaciju kod kuće" (ibid.). Prema Saidu, Austen je implicitno u suglasju s imperijalističkom i robovlasničkom ideologijom svoga doba. Da bi se u potpunosti moglo cijeniti ovaj roman Said smatra da istodobno uz pozornost posvećenu ironiji u romanu pozornost valja posvetiti i naoko sporednoj ulozi kolonija i robovlasništva.

Svrha Saidove analize, koja je, doduše, na razini interpretacije teksta na nekoliko mjesta faktografski netočna,[10] trebala je biti provokacija koja bi poslužila kao inspiracija novim čitanjima Jane Austen i *Mansfield Parka* – i tu je zadaću u potpunosti ispunila.[11] Jedna od glasnijih reakcija bila je i ona Franca Morettija u utjecajnoj knjizi *Atlas of the European Novel 1800–1900* iz 1998.[12] Morettijeva kritika Saida prebacuje naglasak s ekonomske važnosti uloge kolonija u romanu 19. stoljeća na njezinu simboličku ulogu, podsjećajući da spomenuta nezainteresiranost

**10** Umjesto Mary i Henryja Crawford, Said govori o Lydiji i Henryju Crawfordu (Said, 1993: 87); prema Saidu, ujak Bertram je Fannyn "mentor, čovjek čije će imanje naslijediti" (ibid., 89) iako je i više nego jasno da će imanje naslijediti Tom, a da se Fanny u najboljem slučaju može nadati životu u župnom dvoru Thornton Lacey zahvaljujući braku s Edmundom; tišina na temu robovlasništva ne nastaje zato jer ukućani nisu sposobni govoriti o robovlasništvu – volju za time pokazuju i Edmund i Fanny i Bertram.

**11** Slijedile su mnoge reakcije i niz postkolonijalnih čitanja Austen, u koja dijelom pripadaju i radovi iz zbirke *The Postcolonial Jane Austen* (2000) urednica You-me Park i Rajeswari Sunder Rajan.

**12** Razrađujući ideju Benedicta Andersona o važnosti romana za razvoj nacionalne svijesti kroz analizu geografije romana (ali i geografije u romanima), Moretti razmatra ulogu romana Jane Austen u razvoju poimanja jedinstvenosti prostora Engleske. Oslanjajući se na rad povjesničara koji su se bavili analizom odnosa udjela prihoda iz kolonija i industrija u gradovima u odnosu na prihode s imanja u Engleskoj na početku 19. stoljeća, Moretti se suprotstavlja Saidovoj tvrdnji da je kolonijalni posjed presudan za Bertramovo bogatstvo (Moretti, 1999: 25). Za njega spominjanje prekomorskih posjeda te Bertramova odsutnost u središnjem dijelu romana nisu, kao što je to slučaj kod Saida, "realistična karakteristika devetnaestostoljetne naracije" (ibid., 27), već strukturalno-formalistički odraz mitske geografije poricanja i "ideologije koja doslovce projicira neugodnu stvarnost što dalje od Britanije" (ibid., 28). Bogatstvo kolonijalnog podrijetla u romanu 19. stoljeća nikad se, ističe Moretti, "ne proizvodi (nikad se ne spominje rad u kolonijama), nego se magično 'pronalazi' preko mora kad god to nekom romanu treba." Na taj način briše se i "veza između bogatstva elite i 'mnoštva siromašnih radnika': elita je razriješena [odgovornosti / grijeha], nevina. Što je krasno za junakinje koje se u nju žele udati (...) u vrijeme najoštrijih klasnih sukoba u britanskoj povijesti" (ibid., 27).

Edmundovih sestara za Fannyna pitanja Bertramu o životu na Antigvi odražava nezainteresiranost većine britanskih čitatelja za pitanja o posljedicama kolonijalizma na terenu. Međutim, baš kao i Said, Moretti u svojoj analizi kolonijalizma u *Mansfield Parku* ignorira niz radova feministica, proizašlih iz proučavanja retorike rodnih odnosa i robovlasništva u djelima s početka 19. stoljeća.

**Postkolonijalna teorija i postkolonijalne intervencije**

Mnogobrojne su feminističke kritičarke, kao što su Maaja Stewart ili Claudia Johnson, i prije Saida upozoravale na jasne poveznice između retorike Jane Austen o položaju žena u ranom 19. stoljeću i položaja robova u kolonijama. Razlog njihova nespominjanja u Saidovu poglavlju vjerojatno se nalazi u činjenici da sve one redom smatraju Jane Austen pristašom abolicionizma, a ne spisateljicom čija su djela implicitno povezana s imperijalističkom ideologijom.[13] Redateljica Rozema pri pisanju scenarija koristila se tekstovima i jednih i drugih, navodeći Saida kao velik utjecaj. "Ne smatram, međutim, da Austen nije bila svjesna imperijalizma kao što to on sugerira," istakla je u intervjuu s Hibom Moussom (2004: 255-60). "No, slažem se s njime kad kaže da se u *Mansfield Parku* radi više o Antigvi nego li o Engleskoj." (ibid.)

Rozema tako uvodi prizore koji oslikavaju ropstvo, trgovinu robljem i zlostavljanje robova na plantažama kojih nema u tekstu Jane Austen, "izravno prikazujući kontekst romana unutar povijesti britanskog kolonijalizma i robovlasništva na plantažama Antigve" (Sanders, 2006: 22). Najkontroverznije scene koje Rozema unosi u film prikazi su broda koji prevozi robove, koji malena Fanny Price ugleda u zaljevu na južnoj obali Engleske na putu do imanja Bertramovih[14] te crteži Toma Bertrama (inspirirani Blakeovim crtežima robova sa Surinama, izrađenima kao potpora abolicionističkim aktivistima) koji prikazuju mučenje i silovanje robova na plantaži i impliciraju upletenost njegova oca. Ova dva prizora nemaju ekvivalenta u romanu i predstavljaju komentare, tj. interpolacije redateljice Patricije Rozeme na temu robovlasništva i kolonijalizma.

Zahvaljujući crtežima – koji u filmu usput objašnjavaju Tomov prezir prema ocu i nevoljkost da sudjeluje u njegovim poslovima na Karibima – Sir Thomas postaje više od autokratskog patrijarha koji dogovara udaje članica obitelji u svrhu ostvarenja novčano i društveno isplativih obiteljskih veza: on postaje i kolonijalni izrabljivač i mučitelj robova. Osim u Tomovim crtežima, ujak Bertram očituje se kao pristaša imperijalističke ideologije rasnih razlika i u sceni u kojoj se nakon njegova povratka s Antigve ukućani i gosti Mansfielda okupe i razgovaraju o životu na Karibima, pripovijedajući o mulatima na sljedeći način: "Mulati su općenito dobro građeni, a žene posebno lijepih crta [lica]. Imam jednu – tako gipkih i gracilnih pokreta i k tome inteligentnu (...) No, začudo, znate, dva mulata nikad neće imati djecu. Po tome su kao mule." (Rozema, 2000: 59) Njegovi komentari izazovu Edmundovu burnu reakciju protiv besmisla izrečene rasističke predrasude, na koju Bertram odvraća pozivanjem na tadašnji autoritet na temu podrijetla rasa, *History of Jamaica* (1774) Edwarda Longa. Pozornost bih, međutim, usmjerila na prvi dio



**13** Vidi detaljnu analizu Saidova teksta te iscrpan prikaz njemu prethodećih radova feminističkih teoretičarki na tu temu u tekstu Susan Fraiman, 1995, "Jane Austen and Edward Said: Gender, Culture, and Imperialism", *Critical Inquiry,* sv. 21, br. 4, str. 805–21.

**14** Na povijesni anakronizam ovog prizora upozorila je nekolicina kritičara. Vidi npr. članak Keitha Windschuttlea, 2000, "Rewriting the History of the British Empire", *The New Criterion*, sv. 18, svibanj, str. 5, <http://www.newcriterion.com/articles.cfm/britishempire-windschuttle-2656>, posjet 13. siječnja 2012.

Johnny Lee Miller i Frances O'Connor

njegova monologa – na njegovu pohvalu ljepoti mulatkinje koju "ima", tj. posjeduje. Ova primjedba, izrečena s dozom prigušene lascivnosti, u svjetlu Tomovih crteža poprima nove razmjere i predstavlja dio Rozemine diskreditacije Bertrama kao moralnog autoriteta. Ono što roman može postići na razini nagovještaja i sugestija, film zahvaljujući svojoj medijskoj specifičnosti vizualizira i time čini očitim.

Eksplicirajući da je Bertram sklon ne samo seksualnom iskorištavanju svojih robinja, već i njihovu mučenju i ubijanju, Rozema čini korak dalje od interpretacije Sir Thomasa kao neuspjelog burkeanskog *pater familiasa* te ga izravno optužuje za kolonijalnu eksploataciju. Preobrazbom Bertrama u zlikovca Rozema se rješava njegova potencijalnog moralnog autoriteta te valjanosti njegovih moralnih lekcija. Upotrebom ove, u načelu devetnaestostoljetne, melodramatske opreke između zlikovca i nevine, krivo optužene junakinje – opreke koja inače nije prisutna u romanu – Rozema otvara put interpretaciji Fanny kao protagonistice za publiku s kraja 20. stoljeća. Fanny slijedom toga u filmu postaje pravedna, buntovna spisateljica puna duha – sušta suprotnost uvijek malaksaloj, rumenilu sklonoj sramežljivici i moralistici Austenina romana. Rozema daruje Fanny sposobnost djelovanja i transformira je u skladu sa suvremenim idejama o tome što bi junakinja trebala biti: neovisna, strastvena i poduzetna. Ovakvu transpoziciju suvremenih stavova o ženskom subjektivitetu te uprizorenje borbe za jednaka prava dislocirane u povijesno nepovoljan kontekst, prisutan u nizu suvremenih kostimiranih drama smještenih u 19. stoljeće,[15] Antje Ascheid (2006) prozvala je "neproblematičnim pobunama" (engl. *safe rebellions*) upravo zbog neizostavnih sretnih završetaka, gdje povijesni kontekst služi ponajprije većoj napetosti i dramatizaciji te iste ženske borbe.



**15** Npr. *Guvernanta* (*The Governess*, 1998) redateljice Sandre Goldbacher, *Kate i Leopold* (*Kate & Leopold,* 2001) Jamesa Mangolda, ili *Piano* (*The Piano,* 1993) Jane Campion.

Nadalje, zahvaljujući primjeni melodramatske crno-bijele karakterizacije, Rozema aktivira i jednu od standardnih devetnaestostoljetnih predodžbi kolonijalnog prostora – kao prostora u kojem "civilizirane" norme i pravila ponašanja ne vrijede, u kojem čak i tako ugledni pripadnici britanskog društva poput Sir Thomasa Bertrama gube kontrolu te se predaju nasilnom i seksualno transgresivnom ponašanju. Kolonijalni prostor tako je u filmu prikazan kao opasno područje neobuzdane žudnje: on je prostor Drugoga na kojem kolonizatori polažu ispit moralne snage – ispit na kojem Sir Bertram pada i postaje zlikovcem filma. Na ovaj način, koristeći se devetnaestostoljetnim narativnim konvencijama kojih, paradoksalno, nema u adaptiranom tekstu, senzacionalistički intoniranim interpolacijama (kako eksplicitnim scenama seksa / Maria i Henry *in flagrante* / i homoerotske žudnje / Mary i Fanny / tako i eksplicitnim prikazima robovlasništva) te umetanjem "neproblematične pobune" i suvremenog senzibiliteta glavne junakinje, Rozema destabilizira ustaljenu predodžbu o romanima Jane Austen i kostimiranoj drami kao nostalgičnom žanru u službi utopijske slike prošlosti. Pod Rozeminom redateljskom palicom kostimirana drama, kao i njezin podžanr adaptacija romana Jane Austen, sada postaje legitimnim prostorom za suočavanje s društveno-povijesnim nepravdama.

Međutim, uspjeh ovih interpolacija u tekst klasika kao i intervencija u uzuse kostimirane drame Patricije Rozeme više sliči na Pirovu pobjedu: odmaci od teksta klasika alijenirali su ljubitelje spisateljice kao i ljubitelje žanra kostimirane drame, dok je isti film publika zainteresirana za politički angažiranu kritiku britanskog kolonijalizma zaobišla pretpostavljajući da je riječ tek o još jednoj kostimiranoj romantičnoj komediji. Razlozi nezadovoljstva i nezainteresiranosti i jednih i drugih, kao i ustrajna popularnost kostimiranih TV serija i "filma baštine" (posebno *Opatije Downton* i recentnije TV serije *Gospodin Selfridge – Mr Selfridge,* 2013- ) koje karakterizira nostalgičan prikaz prošlosti i glamurozan prikaz života viših klasa, otvaraju niz pitanja o odnosu žanra i njegovih publika, kao i ideološke potke scenarija. S obzirom na očekivanja publike od žanra kostimirane drame, posebno kad je riječ o slučajevima već etabliranih "podžanrova" kao što su adaptacije romana Jane Austen koji već imaju izgrađeni status, ali i poprilično fanatičnu publiku obožavatelja/ica emocionalno investiranih u ideju "vjernosti" adaptacije književnim predlošcima (ali i u vlastite ideje o životu i stvaralaštvu autorice), nameće se zaključak da je širi uspjeh subverzivnih redateljskih intervencija, poput Rozemine, u temelje kostimirane drame prilično ograničen.

Međutim, s obzirom na razvoj digitalnih medija i sve veću diversifikaciju publike u manje, specijalizirane niše (vidi: Higson, 2003: 105), rasprava koja polazi od pretpostavke o jedinstvenoj, homogenoj publici – toliko dominantna u Velikoj Britaniji tijekom 1990-ih – jednostavno danas više ne drži vodu. Rozeminu adaptaciju romana *Mansfield Park* stoga iz današnje perspektive možemo promatrati i kao primjer preteče "postbaštinskog" filma ili filma "alternativne baštine" (Monk, 2011: 16) – naslova kojega se prikaz prošlosti razilazi s nostalgičnom, idealiziranom vizijom prisutnom u filmu baštine s kraja 1980-ih i u prvoj polovini 1990-ih i kojega je gledateljska niša ona zainteresirana za kritički ili čak parodijski odmak od prošlosti. Stoga, iako malim i velikim ekranima i dalje možda dominiraju kostimirane drame koje sveudilj nude nostalgičan, glamurozan prikaz prošlosti, zahvaljujući digitalizaciji medija te cjepkanju medijskih publika na niše, danas i filmovi "alternativne baštine" nalaze svoju publiku i pridonose kritičkom promišljanju prikaza prošlosti i interpretacije književnih klasika.

**Literatura**

**Allen, Carol,** 2000, "Empowering Austen", *The Times*, 30. 3. 2000, str. 24–25.

**Ascheid, Antje,** 2006, "Safe Rebellions: Romantic Emancipation in the 'Woman's Heritage Film'". *Scope: An Online Journal of Film & TV Studies*, br. 4 (veljača), <http://www.scope.nottingham.ac.uk/article.php?issue=4&id=124>, posjet 25. ožujka 2012.

**Auerbach, Emily,** 2004, *Searching for Jane Austen*, Madison: The University of Wisconsin Press

**Austen, Jane,** 2004, *Mansfield Park,* preveo Tomislav Odlešić, Zagreb: Naklada Fran

**Butler, Marilyn,** 2002, *Jane Austen and the War of Ideas,* Oxford: Clarendon Press

**Castle, Terry,** 1995, "Sister-Sister", *London Review of Books*, sv. 17, br. 15, str. 3–6.

**Cartmell, Deborah,** 2002, "Introduction", u: Cartmell, Deborah i Imelda Whelehan (ur.), *Adaptations: From Text to Screen, from Screen to Text,* London: Routledge, str. 23–28.

**Church Gibson, Pamela,** 2004, "Otherness, Transgression and the Postcolonial Perspective: Patricia Rozema's Mansfield Park", u: Voigts-Virchow, Eckart (ur.), *Janespotting and Beyond: British Heritage Retrovisions Since the Mid-1990s*, Tübingen: Gunter Narr Verlag, str. 51–63.

**Denerstein, Robert,** 1999, "Austen's Powers: Another Director Succumbs", *Rocky Mountain News*, 21. 11, <http://www.highbeam.com/doc/1G1-67425251.html>, posjet 13. siječnja 2011.

**Fraiman, Susan,** 1995, "Jane Austen and Edward Said: Gender, Culture, and Imperialism", *Critical Inquiry,* sv. 21, br. 4, str. 805–21.

**Herlevi, Patty-Lynne,** 2000, "Mansfield Park: A Conversation with Patricia Rozema", *Nitrate Online*, <http://www.nitrateonline.com/2000/fmansfield.html>, posjet 12. siječnja 2009.

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

**Holden, Stephen,** 1999, "Spicing Austen's 1806 with Dashes of 1999", *New York Times,* 18. 11, <http://www.nytimes.com/1999/11/18/movies/film-review-spicing-austen-s-1806-with-dashes-of-1999.html>, posjet 13. siječnja 2011.

**Johnson, Claudia L.,** 1988, *Jane Austen: Women, Politics, and the Novel,* Chicago: The University of Chicago Press

**Kantrowitz, Barbara,** 1999, "Making an Austen Heroine More Like Austen", *New York Times*, 31. 10, <http://www.nytimes.com/1999/10/31/movies/film-making-an-austen-heroine-more-like-austen.html>, posjet 13. siječnja 2011.

**Landry, Donna,** 2000, "Learning to Ride at Mansfield Park", u: Sunder Rajan, Rajeswari i You-me Park (ur.), *The Postcolonial Jane Austen*, New York / London: Routledge, str. 56–73.

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

**Moretti, Franco,** 1999, *Atlas of the European Novel 1800–1900*, London: Verso

**Moussa, Hiba,** 2004, "Mansfield Park and Film: An Interview with Patricia Rozema", *Literature / Film Quarterly*, sv. 32, br. 4, str. 255–60.

**Primorac, Antonija,** 2011, "Suvremene adaptacije i aproprijacije Jane Austen", *Književna smotra: Časopis za svjetsku književnost*, sv. XLIII, br. 161–162 (3–4), str. 47–57.

**Rosenbaum, Ron,** 1999, "Please, Miramax, Don't Call it Mansfield Park", *The New York Observer*, 25. 10, <http://observer.com/1999/10/please-miramax-dont-call-it-mansfield-park/>, posjet 20. siječnja 2012.

**Rozema, Patricia**, 2000, *Mansfield Park: A Screenplay*, New York: Talk / Miramax Books

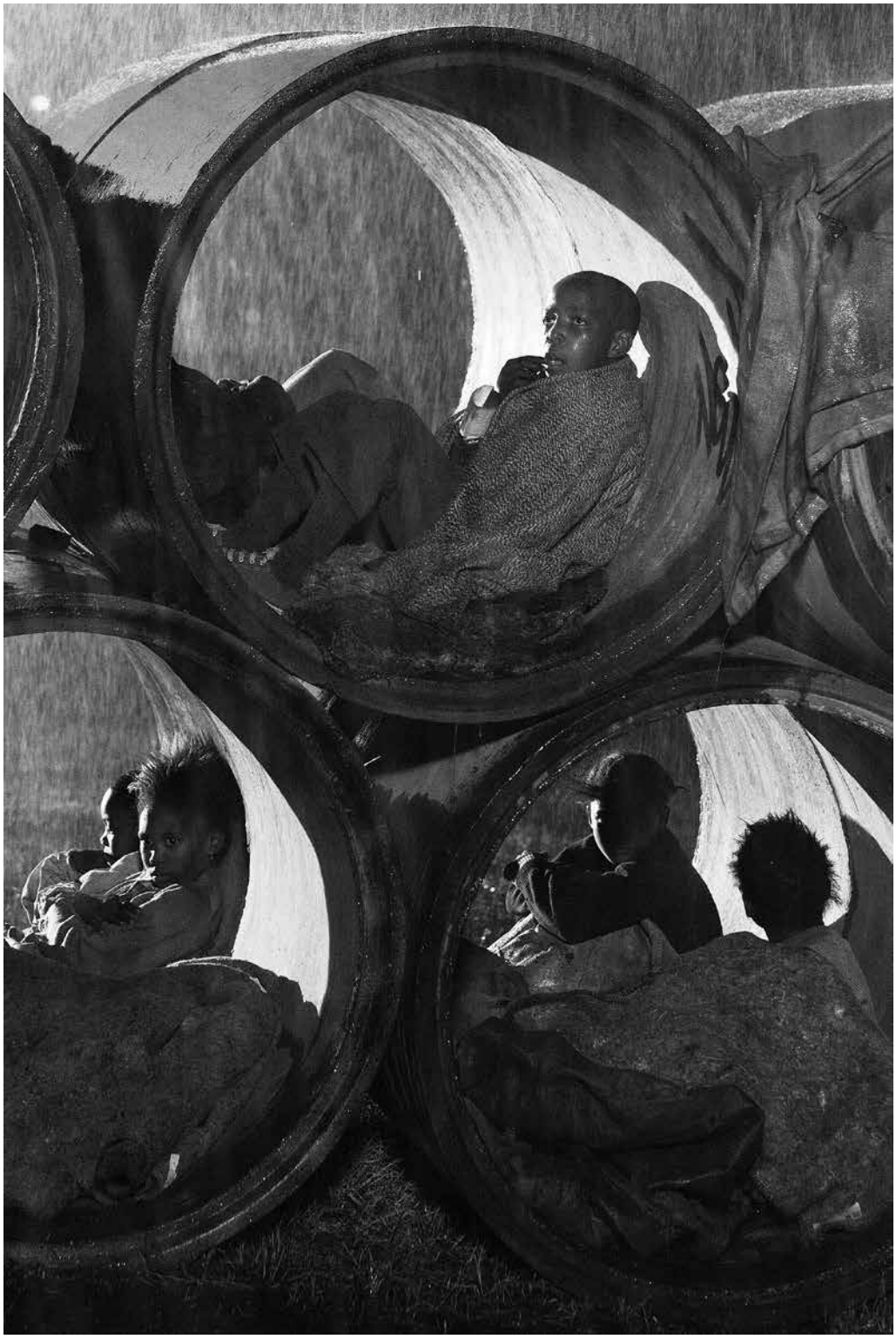
**Rubin, Gayle,** 1996, "The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex", u: Scott, Joan W. (ur.), *Feminism and History*: *Oxford Readings in Feminism*, Oxford: Oxford University Press, str. 105–51.

**Quinn, Anthony,** 2000, "A Thouroughly Modern Fanny", *The Independent*, 30. 3, str. 15, <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/reviews/a-thoroughly-modern-fanny-718215.html>, posjet 21. prosinca 2011.

**Said, Edward,** 1993, *Culture and Imperialism*, London: Vintage

**Sanders, Julie,** 2006, *Adaptation and Appropriation*, Abingdon / New York: Routledge

**Sarris, Andrew,** 1999, "She's No Fanny Price, But Who Is?", *The New York Observer*, 29. 11, <http://www.highbeam.com/doc/1G1-127720516.html>, posjet 13. siječnja 2011.
**Shea, Alison,** 2006, "'I am a wild beast': Patricia Rozema's Forward Fanny", *Persuasions*, br. 28, str. 52–58, <http://www.jasna.org/persuasions/printed/number28/shea.pdf>, posjet 12. siječnja 2011.
**Southam, B. C.,** 1995, *Jane Austen: The Critical Heritage*, sv. 1, London / New York: Routledge
**Trilling, Lionel,** 1998, "Mansfield Park", u: Johnston, Claudia L. (ur.), *Mansfield Park*, New York: W. W. Norton & Company, str. 415–23.
**Voigts-Virchow, Eckart,** 2007, "Heritage and Literature on Screen: Heimat and Heritage", u: Cartmell, Deborah i Imelda Whelehan (ur.), *The Cambridge Companion to Literature on Screen*, Cambridge: Cambridge University Press, str. 123–37.
**White, Gabrielle D. V.,** 2006, *Jane Austen In the Context of Abolition: 'a fling at the slave trade'*, Basingstoke / New York: Palgrave Macmillan
**Williams, Raymond,** 1975, *The Country and the City*, New York: Oxford University Press
**Windschuttle, Keith,** 2010, "Rewriting the History of the British Empire", *The New Criterion*, sv. 18 (svibanj), str. 5, < http://www.newcriterion.com/articles.cfm/britishempire-windschuttle-2656>, posjet 13. siječnja 2012.



*Tsotsi* (Gavin Hood, 2005)

UDK: 821.111(680)FUGARD.094

Eva Martić

# Filmska adaptacija *Tsotsija*: moć rase i moć novca

**Sažetak:** Velika je razlika između stanja u Južnoafričkoj Republici prije ukinuća apartheida 1994. i nakon njega. To je jasno vidljivo i u filmskoj adaptaciji romana *Tsotsi* slavnog južnoafričkoga dramatičara Athola Fugarda iz 1980. u režiji hollywoodski proslavljenog Gavina Hooda. Godine 2005. Fugard je napisao roman o apartheidu kako bi, baš poput većine južnoafričkih pisaca, pustio u svijet glas o nehumanim uvjetima koji su vladali u državi. Međutim, do 2005. kad se Gavin Hood latio *Tsotsija*, apartheid je ukinut te je redatelj u priču morao unijeti mnogobrojne promjene. Sraz bijelih i crnih pretvorio se u sraz bogatih i siromašnih koje više ne razdvaja boja kože, već ekonomska situacija koja je proizašla iz stotinu godina podčinjenosti autohtonog stanovništva bjelačkoj, doseljeničkoj, prisilnoj europeizaciji crnoga kontinenta.

**Ključne riječi:** apartheid, Južnoafrička Republika, Athol Fugard, Tsotsi, Gavin Hood, postkolonijalna književnost, filmska adaptacija

## 1. Uvod

Netom nakon što je ugledni južnoafrički dramatičar Athol Fugard završio s pisanjem svojeg jedinog romana, odložio ga je u kutiju i zaključio da on jednostavno nije pisac romana, već drama. *Tsotsi* (1980) je stajao zaboravljen punih dvadeset godina, sve dok sasvim slučajno nije pronađen u hrpi papira koje je sam autor predao Nacionalnom engleskom književnom muzeju u Grahamstownu. Roman je bio čitan, no pravi je proboj i popularnost stekao filmskom adaptacijom Gavina Hooda iz 2005. Ta je adaptacija donijela redatelju Akademijinu nagradu za najbolji film na stranom jeziku, dok je Južnoafričkoj Republici osigurala kratkotrajan trenutak zajedništva, domoljublja i ultimativnog ponosa. Sam Nelson Mandela zahvalio je filmu što je napokon smjestio Južnoafričku Republiku na kartu (Dovey, 2007: 143).

Na kartu čega, pitamo se. Južnoafrički film sada je već u punom procvatu, nakon što su tamošnji filmaši godinama radili isključivo filmove u svrhu promicanja "dobrih" naroda i / ili rasa kakvi su postojali tijekom svih godina apartheida, no i ranije. Američka filmska akademija također je već upoznata s tamošnjom produkcijom, budući da je južnoafrička filmska industrija još od 1989. aplicirala filmove kandidate za istu kategoriju, a samo godinu dana prije *Tsotsija* jedan je (*Jučer – Yesterday*, Darrell Roodt, 2004) bio i nominiran.

S Južnoafričkom Republikom svijet je odavno upoznat zbog gotovo cijelog stoljeća nehumanog ophođenja doseljenih Europljana prema autohtonom tamnoputom stanovništvu, naročito nakon što se glas Nelsona Mandele, dobitnika Nobelove nagrade za mir 1993, proširio svijetom. Južnoafrikance je proslavila i prva nesegregirana nacionalna ragbijaška vrsta koja je osvojila Svjetsko prvenstvo 1995. I mnogobrojni velikani južnoafričke književnosti poput Nadine Gordimer, J. M. Coetzeeja i Andréa Brinka proširili su glas o Južnoafričkoj Republici. No, taj je glas svih navedenih uvijek bio isti – o apartheidu.

Athol Fugard svoj je roman napisao u trenutku kad je apartheid u najvećem zamahu "harao" JAR-om – godinu dana nakon masakra u Sharpevilleu u kojem je policija pobila 69 mirnih prosvjednika te početka razaranja kulturne meke Afrikanaca Sophiatowna kako bi se izgradilo

Prizor iz filma *Tsotsi*

elitno bijelo naselje. Fugardov roman se, kroz priču o mladom crnom razbojniku i delinkventu koji spoznaje samoga sebe i sam iskon vlastita nasilja te tako prolazi kroz svojevrsnu katarzu, posredno dotiče rasizma i nesnošljivosti koja je protagonista dovela u takvo okruženje. Međutim, apartheid je ukinut i stvorena je demokracija u JAR-u te je Gavin Hood odlučio u svoju adaptaciju unijeti promjene koje će problematičnog momka prebaciti iz ere apartheida u postapartheidsko društvo, koje je jednako pod pritiskom siromaštva, bijede i neimaštine kao što je to bilo i 1950-ih. No, ono što ih sada razlikuje i što postavlja nove žičane ograde između pojedinih skupina ljudi više nije izravno boja kože, već moć kapitala i novca. Iako je tihi rat između rasa i dalje u zraku, veći je jaz između bogatih i siromašnih. Taj jaz, uz odjek apartheida, okidač je goleme stope kriminala u toj zemlji. No kriminal ne predstavlja "samo" 15 000 ubojstava godišnje (i isto toliko pokušaja ubojstava), već i kriminal unutar vladajućih struktura.

U ovom eseju želim dokazati kako je Hoodova interpretacija jasna poruka da je trenutačno stanje u JAR-u izravna posljedica dugogodišnjeg maltretiranja autohtonog crnog stanovništva od strane Afrikanera. Najviše ću se osloniti na dva ključna eseja koji se tiču adaptacije *Tsotsija* – esej profesorice Rite Barnard, čije je područje ekspertize upravo južnoafrička kultura i apartheid, te esej profesorice Lindiwe Dovey s Londonskoga sveučilišta, koja se također bavi afričkom književnošću i filmom. Posljedice apartheida jasan su pokazatelj da je život u potpunoj izolaciji i neimaštini te neorganiziranost (a možda i nevoljkost) pokretanja normalnog života od strane novih demokratskih struktura vlasti u državi neposredan povod današnjem rastućem broju nasilnika, siromašnih i oboljelih od side. Iako je zavjesa koja je odvajala obojene i bijele pala, podignuta je nova kojom upravlja korporativni sustav koji ne samo da onemogućuje finalni krah segregacije, nego i već postojeći bezdan koji je postojao zbog rase samo produbljuje, a usto ovog puta i dijeli ljude na bogate i siromašne.

Dotaknut ću se također pitanja može li se u Južnoafričkoj Republici zapravo govoriti o postmodernoj književnosti i postmodernome filmu kao određenom smjeru ili je situacija ipak zamršenija. U eseju kojeg ću se dotaknuti, kritičarka Annamaria Carusi navodi da je između postmodernizma kakav poznajemo u Europi i onoga što smatramo postmodernizmom u Africi velika distinkcija koja počiva na tradiciji i prošlosti.

## 2. Kratki pregled južnoafričke kinematografije

U razdoblju od 1948. do 1994. tamnoputo stanovništvo je, dakako, stvaralo i razvijalo svoju umjetnost koja, međutim, ne samo da nije zabilježena, već se i smatrala gotovo trivijalnom. Jednako je i s filmom. Ušutkavanje Afrikanaca ostavilo je traga i na sam razvoj filmske umjetnosti u JAR-u. No ono što je zanimljivo jest različitost pisanih kronologija južnoafričkoga filma ovisno o autoru. Pripadnost autora određenoj rasi određuje i koja dostignuća smatra vrhuncima tamošnje kinematografije, tako da se nerijetko kronologije podosta razlikuju jedna od druge.

U JAR-u je prvi film prikazan u Johannesburgu 11. svibnja 1896. U samim počecima kinematografije, publika se uglavnom sastojala od crnih seljaka koji su dolaskom Europljana postali rudari te od bijelih poljoprivrednika koji će uskoro postati "industrijski proletarijat" (Masilela, 1991: 62). Tijekom sukoba između britanskih imperijalista i Bura radile su se isključivo dvije vrste filma – dokumentarni i političko-propagandni.

Proizvodnja političko-propagandnoga filma nastavila se i nakon burskih ratova, kada su Afrikaneri od barbara "unaprijeđeni" u pozitivce, a ulogu glavnih antagonista preuzeli su tamnoputi Afrikanci. Ntongela Masilela, danas profesor na američkome fakultetu Pitzer, navodi u svom pregledu povijesti kako se sve donedavno južnoafrički film uopće nije smatrao umjetničkim djelom, već propagandnim instrumentom protiv određenog neprijatelja – nekada su to bili Buri, a poslije crnci (Afrikanci, Indijci i obojeni).[1]

Prvi domaći igrani film na tlu Južne Afrike, *Velika pljačka dijamanta u Kimberleyju* (*The Great Kimberley Diamond Robbery / The Star of the South*, Springbok Film Company), snimljen je 1910. i već samim naslovom navodi što je Europljane privuklo na jug crnog kontinenta. Već šest godina kasnije snimljen je prvi dugometražni film *Osvajanje kontinenta* (*De Voortrekkers / Winning a Continent*, Harold Shaw, 1916). Riječ je o djelu koje jasno daje na znanje tko ima pravo na zemlju na prostoru Južne Afrike i tko su pravi očevi civilizacije – naravno, bijeli Afrikaneri. U istom su filmu Afrikanci prikazani kao "demoni barbarizma" (Masilela, 1991: 63). Masilela tvrdi da je rasistička ikonografija prikazana u filmu inspirirana Griffithovim filmom *Rođenje nacije* (*The Birth of a Nation*, 1915).

Intenziviranjem migracija iz ruralnih područja u gradove započinje i seljenje radnje filmova sa sela i rudnika u urbana središta. Zanimljivo je i to što su filmove za crno stanovništvo radili bijelci, dok su u njima glumili uglavnom Afrikanci.[2] Cilj takvih filmova je uništiti i paralizirati povijesnu i političku svijest Afrikanaca (ibid., 64). Kritičari Isabel Balseiro i Ntongela Masilela sla-



**1** Termin "obojeni" u JAR-u ima drugačije značenje od onog u SAD-u. Dok se u Americi "obojenima" smatraju tamnoputi Afroamerikanci, u Africi taj termin podrazumijeva osobu miješanih rasa.

**2** U kritičkim esejima, pogotovo onima koji se tiču apartheida, jasna je distinkcija između Afrikanera i Afrikanca. Afrikaneri su doseljenici iz Europe iz 17. stoljeća, dok su Afrikanci autohtono crno stanovništvo. Iako za naše poimanje možda to sve jesu Afrikanci samim time što žive u Africi, Južnoafrikanci će jasno dati do znanja tko je Afrikaner, a tko Afrikanac.

Presley Chweneyagae kao *Tsotsi*

žu se da je u razdoblju apartheida ključan film *Vrati se, Afriko* (*Come Back, Africa*) iz 1959. Redatelj tog dostignuća, koje je zabranjeno iste godine, bio je američki nezavisni redatelj Lionel Rogosin, zakleti borac protiv fašizma i rasizma.

> *Lingvistički, u filmu se pojavljuju tri južnoafrička jezika koji se nalaze u središtu našeg povijesnog i kulturnog nasljeđa. Zulu govore radnici u rudnicima. Afrikaans govore policajci koji hapse Afrikance. A engleski govore afrički intelektualci u lokalnoj krčmi te poslovnjaci. Drugim riječima, film objašnjava da je zulu jezik klasne solidarnosti, afrikaans jezik prisile i represije, dok je engleski jezik trgovine i inteligencije.*
>
> (Masilela, 1991: 65)

Film je vjerna preslika stvarne situacije u apartheidskoj Južnoj Africi i borbe sa zakonima koji su nametnuti Afrikancima, poput zakona o propusnicama (tzv. *Pass laws*) koji su im, pod prijetnjom zatvora, onemogućavali pronalaženje posla ili slobodno kretanje. Tijekom snimanja Lionel Rogosin također je konstantno strahovao od mogućeg uhićenja ili deportacije (Harvey, 2012). Međutim, uspio je snimiti cijelu priču o mladom Zachariahu koji se zbog gladi seli u grad, no zbog mnogobrojnih represivnih zakona nije u mogućnosti pronaći posao. U JAR-u je film prikazan tek 1988. Film ne pokušava uljepšati niti iskriviti sliku svakodnevice Afrikanaca, već daje jasnu sliku realne situacije, u kakvoj su se mnogobrojni Afrikanci nalazili. Jedini je to film iz vremena apartheida koji je Afrikancima dao pravo glasa uključivši ih u produkciju filma (Davis, 2004: 3).

Jeanette Jegger u svom pregledu financiranja južnoafričkoga filma navodi kako su se vlasti iznimno trudile ušutkati nezavisni film jer je takav film prikazivao ono što vladajući nisu željeli da bude prikazano (Jegger, 1998). Učinili su to uvođenjem državnoga sustava subvencioniranja filma. Time su, kontrolom industrije, ojačali afrikanersku kulturnu i političku hegemoniju. Film

je imao pravo na subvenciju jedino ako je ostvario određenu dobit u određenim kinodvoranama. Osim toga, filmovi na afrikaansu dobivali su veće subvencije od onih na engleskome jeziku. Taj je sustav ukinut tek 1995.

Pojavom televizije 1976. došlo je do raspada takva modela bjelačke kinematografije jer je zbog poreznog sustava postalo mnogo isplativije proizvesti film. Počeli su se pojavljivati mnogobrojni inozemni ulagači jer su u sustavu otkrili rupe koje su im omogućavale da im se veliki porezi koje su morali platiti vrate. Zbog hiperprodukcije je većina filmova bila katastrofalne kvalitete, a mnogi nisu ni objavljeni. Kulturni bojkot takvih filmova, kaos koji je vladao u financiranju filmske produkcije te manjak poticaja za izvoz doveli su do kraha lokalne filmske produkcije. No porezni je sustav korigiran 1990. te je sustav financiranja filmske produkcije restrukturiran (ibid.). Nakon 1986. počinje razvoj domaće antiapartheidske kinematografije koja je uglavnom okrenuta inozemnom tržištu. Ovdje je bitno spomenuti Ananta Singha koji je producirao *remake* filma *Plači, voljena zemljo* (*Cry, the Beloved Country*, Darrell Roodt, 1995) s Richardom Harrisom i Jamesom Earlom Jonesom.

Valja također napomenuti kako su se Južnoafrikanci oduvijek bunili zbog prevelike "holivudizacije" njihove filmske produkcije. Činjenica je da su već od početka stoljeća britanske i američke filmske kompanije ušle kroz velika vrata na tlo JAR-a i započele "filmsku" kolonizaciju područja. Ne samo da su dva najznačajnija filma u povijesti Južne Afrike, *Osvajanje kontinenta* i *Vrati se, Afriko*, režirali Amerikanci, već su Amerikanci u produkciji antiapartheidskih filmova prepoznali potencijalnu profitabilnu tematiku (Dovey, 2007: 144).

Prvi je tzv. tamnoputi film snimljen još 1976. (riječ je o filmu *Koliko dugo (moramo patiti)? – How Long (Must We Suffer)?*, Gibson Kente), no tek sada dolazi vrijeme afričkih filmova. Danas se nerijetko tematiziraju atmosfera i događaji iz apartheida. Međutim, na platno se prenosi i teška situacija u kakvoj danas žive Južnoafrikanci. *Tsotsi* je samo jedan takav primjer. Odličan je primjer i najnovije dostignuće Olivera Schmitza *Život, iznad svega* (*Life, Above All*, 2010), priča o obiteljskoj borbi sa sidom smještena u siromašno selo pored Johannesburga. Ponekad u južnoafričkoj produkciji sudjeluju hollywoodske zvijezde, poput Matta Damona i Morgana Freemana u drami *Invictus* (Clint Eastwood, 2009) ili Donalda Sutherlanda i Marlona Branda u *Bijela sezona suše* (*A Dry White Season*, Euzhan Palcy, 1989). No, zasigurno je u svijetu najviše odjeknuo postmodernistički znanstvenofantastični film *Distrikt 9* (*District 9*) Neilla Blomkampa iz 2009.[3] inspiriran stvarnim događajima iz Cape Towna tijekom apartheida, kad je cijelo naselje prisilno iseljeno. Blomkamp je nekoliko godina ranije prvo snimio kratki film *Uživo u Joburgu* (*Alive in Joburg*, 2006) koji izgleda poput kratke televizijske reportaže o spuštanju izvanzemaljskog broda u Johannesburg te o ksenofobiji koja se potom razvila prema novopridošlicama.

### 3. Od *Tsotsija* (1980) do *Tsotsija* (2005)

Dana 21. ožujka 1961. nekoliko se tisuća Afrikanaca odlučilo na mirni prosvjed protiv zakona o propusnicama. Skupili su se ispred policijske stanice u Sharpevilleu kako bi se "predali" vlastima zbog nenošenja i neposjedovanja propisanih propusnica bez kojih Afrikanci nisu imali pravo slobodnog kretanja. Kako se broj okupljenih sve više povećavao, a policajci unutar postaje bivali sve više preplašeni, službeno osoblje bližilo se odluci o primjeni sile nad prosvjednicima. Situacija



**3** Film je bio nominiran za Akademijinu nagradu u kategoriji najboljega filma.

je kulminirala i policija je počela pucati – ubijeno je 69 ljudi, a više od 150 je ranjeno (Benjamin, 2007: 18).

Masakr u Sharpevilleu bio je jedan od glavnih motiva Athola Fugarda za nastanak *Tsotsija*. Međutim, ubrzo je odustao od pisanja i strpao ga u ladicu:

> *Prekinuo sam s pisanjem romana. Sinoć sam Sheilli [supruzi] pročitao sve što sam dotad napisao. Njena tišina i moji vlastiti osjećaji dok sam prelazio od jednog do drugog zbrkanog odlomka bili su dostatni. Ne mislim da sam uzalud pisao. Likovi su sada sa mnom. Jednog će dana izaći. U svakom slučaju smatram da je ovo pisanje proze samo zato što izdavač želi prozu krivo. Ja sam dramatičar.*
>
> (Dovey, 2007: 148)

Kritičar Stephen Gray otkrio je priču među papirima koje je sam Fugard dao muzeju te uspio nagovoriti pisca da mu dopusti izdavanje *Tsotsija*. Fugard je pristao, no njegov je uvjet bio da roman ne želi niti pregledati, niti prepisati – čak niti čitati (Lehman, 2011: 89). Roman je izdan 1980. u jeku najjače borbe protiv vladajućeg sustava.

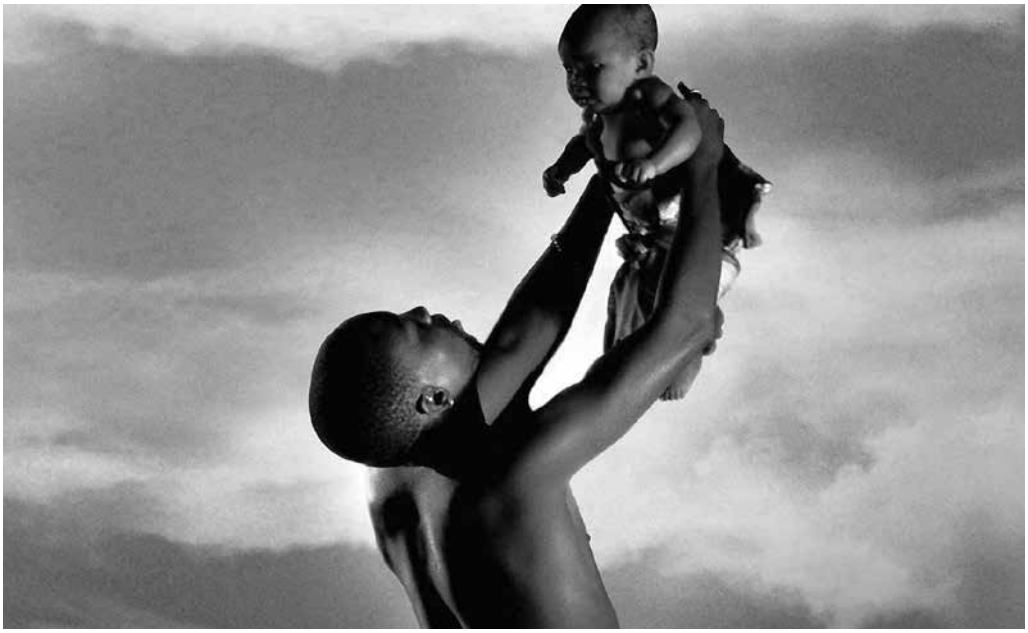
Rita Barnard se u svojem eseju bavi pitanjem možemo li roman *Tsotsi* staviti u kategoriju *Bildungsromana*. Ona smatra da, kako bi ispunio taj *Bildung*, tj. razvoj, protagonist "mora biti sposoban koristiti prava dana od određenog sociopolitičkog konstrukta te u isto vrijeme biti spreman predati se istim normama" (Barnard, 2008: 547). Međutim, u kolonijalnom društvu poput južnoafričkoga pojedinac se ne može prepustiti normama koje je zadao vlastodržac samim time što je u konstantnoj borbi za vlastito pravo na život. Barnard zaključuje da roman nikako nije *Bildungsroman* jer "afrički grad nikada ne postaje mjesto emancipacije" (ibid., 457).

Međutim, iako to nije tipični *Bildungsroman*, riječ je o djelu u kojem glavni protagonist prolazi kroz metamorfozu psihe te od ubojice, silovatelja i općenito čovjeka koji živi na samom rubu društva postaje čovjek koji počinje prihvaćati svoju prošlost, a time i budućnost. Ono što ga potakne na takvu promjenu jest dijete koje mu je doslovno gurnuto u ruke. Razmišljajući o užitku koji ga prožima dok ubija druge ("...zaokupljen takvim mislima, ili njihovim istoznačnicama, osobnim duhovima koji prenose svoje značenje, neki od njih vizualni, koji se vide iznutra, poput lica prve žrtve, dok se drugi osjećaju, poput trzanja živaca u njegovoj utrobi nakon užitka u smislu ubijanja." / Fugard, 2005: 44 /) začuje korake te ugleda mladu crnkinju. Tsotsi ju uhvati, začepi joj usta i pribije je uza zid naumivši je silovati. No, u trenutku kad primijeti kutiju u njenim rukama, Tsotsi ju pusti, a ona mu "s užasom koji je dubinom nadilazio strah od napadača" (ibid., 46) gurne kutiju u ruke i pobjegne. U kutiji se nalazilo dijete "starije od svega što je vidio u životu: bilo je naborano i izgužvano, u dobi koja se ne može opisati godinama." (ibid.)

Nužno je već ovdje dotaknuti se adaptacije Gavina Hooda. Hood pomiče vrijeme radnje priče iz 1960-ih u vrijeme desetak godina nakon uspostave demokracije u Južnoj Africi. Viđeni kroz taj skok u vremenu, navodi Lehman (2011: 89), priroda zločina koje Tsotsi čini, mjesto njegovih žrtava na socijalnoj ljestvici te odnos tih žrtava i Tsotsija prema policiji redom su transformirani u filmu. Čak je i rasni sklop zločinca i žrtava promijenjen – jedino je radnja ostala ista. U filmu dijete ne dolazi Tsotsiju[4] izravno u ruke. Naime, danas je jedan od "najmodernijih" zločina u JAR-u



**4** Riječ *tsotsi* dolazi od riječi na jeziku sotho koja znači odijevati se ozbiljno ili kulturno (u tzv. američke *zoot suits*). Slično su se odijevali i južnoafrički kriminalci u većim afričkim predgrađima od 1930-



Prizor iz filma *Tsotsi*

otimačina automobila. U bilo kojem trenutku kad automobil mora zastati, na semaforu ili parkiralištu, lopovi u hipu dolaze do auta, izbacuju vozača te se odvezu u nepoznatom smjeru. Isto čini i Tsotsi kad naiđe na crnkinju koja izlazi iz luksuznog Mercedesa jer nije u mogućnosti pokrenuti mehanizam otvaranja dvorišnih vrata. U borbi za automobil (a kasnije saznamo da ženina borba nije potencirana zbog vozila, već zbog djeteta) Tsotsi ženi puca u noge ostavljajući ju oduzetom te automobilom bježi iz bogate četvrti prema svom *townshipu*.[5] Tek kad dođe na obližnje brdo iznad samog grada (jedna od scena u kojoj Hood koristi total kako bi dočarao goleme dimenzije *townshipa*, odnosno goleme dimenzije siromaštva u Africi), začuje dječji plač sa stražnjeg sjedala. Za razliku od "pisanog" Tsotsija, filmski Tsotsi u početku oklijeva i gotovo napusti auto bez djeteta. U posljednji trenutak u njemu proradi humanost te dijete uzme sa sobom.

Velika je razlika između dviju žena (iz romana i knjige) kojima Tsotsi otme dijete, odnosno koje predaju svoje dijete kriminalcu u ruke. U knjizi je napadnuta žena siromašna crnkinja koja dolazi iz istog klasnog razreda kao i sam Tsotsi, no njega to ne sprječava u napadu – njegov cilj je seksualno iskoristiti ženu, a ne opljačkati ju. Međutim, u filmu je njegova žrtva znatno drugačija. Riječ je o tamnoputoj ženi koja živi u raskošnoj kući, vozi skupocjen automobil te joj je dom opremljen svim modernim elektroničkim uređajima poput portafona ili elektroničkog upravljanja otvaranjem vrata. Tsotsi i ta obitelj pripadaju posve drugačijem kulturalnom i sociološkom krugu. U doba apartheida takvo što bilo je posve nezamislivo jer crnci ni pod koju cijenu nisu mogli pripadati istoj klasi kao bijelci. To je posebice vidljivo u zadnjoj sceni filma kada Tsotsi vraća dijete obitelji, no toga ću se dotaknuti nešto niže u radu. Hood naglašava distinkciju između dviju žena i načina na koji je dijete zbrinuto: u romanu žena dijete preda u otrcanoj kutiji za cipele te ne zna-



ih nadalje. I danas se upotrebljava za huligane i kriminalce u JAR-u.

**5** *Township* označava južnoafričku četvrt izvan gradskoga središta, u kojoj većinom žive siromašni crnci.

mo je li i ona sama dijete ukrala ili ga se želi riješiti. U filmu se dijete nalazi na stražnjem sjedištu Mercedesa te ga Tsotsi prebaci u vrećicu koju pronalazi u autu, vjerojatno iz kakva skupog butika.

Dijete predstavlja ključan okidač u Tsotsijevoj metamorfozi. Njihov susret budi u Tsotsiju niz uspomena iz djetinjstva. Prvo čega se sjeti jest cvileći pas kojem njegov otac nogom slomi kralježnicu, a nešto kasnije saznajemo da je završio na ulici jer je njegova majka uhićena zbog kršenja zakona o propusnicama. Saznajemo i njegovo pravo ime – David Madondo. On u djetetu vidi personifikaciju sebe (daje mu ime David) i želi ga zaštiti po svaku cijenu. Dijete skriva u ruševinama kuća u Sophiatownu, nekadašnjoj kulturnoj meki Afrikanaca, a u trenutku pisanja samo ruševini na mjestu koje će niknuti ekskluzivna bjelačka četvrt. Međutim, netom nakon što je Tsotsi spoznao nenasilje, prvi se put predstavio svojim imenom, a na kraju spoznao čak i vjeru, bageri dolaze razrušiti i ono zadnje što je ostalo od građevina Sophiatowna. Tsotsi ulijeće u kućerak ne bi li od buldožera spasio dijete, no pritom pogiba "s osmijehom iskupljenja na licu" (Dovey, 2007: 149).

> *Kad se našao na odredištu, preostala je tek još pokoja sekunda. Stigao je baciti se u kut u kojem je sakrio dijete prije nego što se prva pukotina proširila zidom i prije nego što su s vrha počele padati opeke. Čak i tada stigao je pogledati i napokon se sjetiti. No ipak je već bilo prekasno za sve: zid je pao na njega i oborio ga u prašinu.*
>
> *Otkopali su ga za samo nekoliko minuta. Svi su priznali da ima prelijep osmijeh, neobičan za jednog tsotsija, te da im je, dok tako leži na leđima bilo teško povjerovati na što mu zapravo naliči potiljak.*
>
> (Fugard, 2007: 182–183)

Fugard kraj, kad je riječ o djetetu, ostavlja otvorenim, ali pretpostavka je da i ono umire. Ako nema Tsotsija, dijete više nema nikakvu ulogu (budući da nema obitelj kao ni sam Tsotsi). Osim toga, Tsotsi i dijete postaju jedno te ako jedan umre, mora umrijeti i drugi. Lindiwe Dovey zamjera Fugardu, kao bijelom piscu, što ne kritizira vlasti, već je njegova poruka crnom stanovništvu "liberalno-egzistencijalistička – 'nastavi' i 'bivaj'" (Dovey, 2007: 150). Smatram da je autor jasno dao do znanja da postoji uzročno-posljedična veza koja vodi od apartheida do Tsotsijeve agresivnosti. Apartheid, koji je doveo Afrikance na rub egzistencije i samim time u njima aktivirao nagon za preživljavanjem koji vrlo lako kulminira i transformira se u zločin, ipak ostaje glavni antagonist u romanu. Apartheid je taj koji je ubio Tsotsijevu majku i koji je njegova oca, a poslije i njega samoga, napravio zločincem. Čim Tsotsi vrati uspomene iz djetinjstva i pozitivne emocije prema majci, kreće prema iskupljenju i regeneraciji vlastita života koji, nažalost, nakon toga jako kratko traje.

Južnoafrički institut za ekonomsko osnaživanje tamnoputog stanovništva (South African Institute of Black Economic Empowerment) iznio je poražavajuće statistike – navode da su se životni uvjeti većine Južnoafrikanaca znatno pogoršali od završetka apartheida. Broj Afrikanaca koji žive u potpunom siromaštvu porastao je sa 16 milijuna 1996. na 22 milijuna 2004, a više od 6 milijuna zaraženo je HIV-om (Klindo, Halyard, 2006). Klindo i Halyard se nadalje pitaju što se uopće promijenilo dolaskom Afričkog nacionalnog kongresa (ANC) na vlast – jedine promjene su dodatni udarac na blagostanje već siromašnog stanovništva, mogućnost zajedničkog rada crnih i bijelih te razvoj novog sloja crne buržoazije. Takvu je realnost Hood želio opisati u svojem filmu i pokazati koliki je kontrast nastao unutar nekada jedinstvene skupine crnih Afrikanaca. Apartheid ovdje više nije zločinac, već su to ekonomska deprivacija koja je proizašla iz nekadašnjeg apartheida te današnja zainteresiranost za unaprjeđenje pojedinaca, a ne cijele zemlje. Ovdje Tsotsijevu majku ne ubija sustav izravno, već njegova posljedica – sida.

Zanimljive su lingvističke igre Gavina Hooda kojima pokazuje zbližavanje i udaljavanje rasa i ekonomski privilegiranih. Prve riječi koje je Gavin Hood na svečanosti dodjele nagrade Oscar izgovorio na mikrofon bile su: "Nkosi Sikelel' iAfrika", što na jeziku xhosa, kojim govori isključivo tamnoputo stanovništvo, znači: "Blagoslovljena bila Afrika". No, to nije jedini primjer koketiranja s "crnim" jezicima. Svi likovi u filmu, osim policajca na kraju, crni su. Bogati par kojem je oteto dijete govori jezikom zulu, dok Tsotsi i njegova banda govore tsotsitaal, mješavinu xhose, zulua, afrikaansa, sothoa, tswane, pa čak i španjolskoga (Dovey, 2007: 153), koji se govori isključivo u crnačkim *townshipima* poput Soweta, gdje je i smještena radnja filma. Zanimljivo je da tim jezikom govore isključivo mladi kako bi demonstrirali svoju pripadnost Sowetu ili nekom drugom obližnjem *townshipu*. Tim se jezikom služe i umjetnici koji se bave *kwaitom*, vrstom glazbe koja prati film. Riječ je o vrsti hip-hopa nastaloj u Johannesburgu, koju odlikuju vrlo nasilni i lokalpatriotski stihovi.

Na samom kraju filma pojavljuje se još jedan vrlo zanimljiv lingvističko-socijalni moment. Tsotsi dolazi do kuće svojih žrtava kako bi im vratio dijete, motiviran vlastitom unutarnjom preobrazbom. Dok se Tsotsi u plaču oprašta od djeteta, na nišanu ga ima policija, glavni policajac koji je bijel i dva crna pomoćnika. Međutim, ono što nalikuje na poistovjećivanje Tsotsija i policajca jest trenutak u kojem se policajac Tsotsiju obrati na jeziku zulu. Za vrijeme apartheida Afrikancima je nametnut zakon koji ih je obvezao na učenje afrikaansa u obrazovnim institucijama. Time Hood želi pokazati da se jaz između bijelih i crnih donekle smanjio, ali se pritom povećala razlika između bogatih i siromašnih.

Razgovarajući s Tsotsijem, otac otetog djeteta koji stoji iza ograde naziva ga bratom dajući mu do znanja da je i on jednom bio kao on. No automatska ograda, koja je u početku Tsotsiju pomogla u zločinu jer se nije htjela otvoriti, sada označava zavjesu koja se od 1994. spustila između bogatih i siromašnih Afrikanaca koji su nekada živjeli u zajedništvu. Bijednom i siromašnom zajedništvu, ali ipak zajedništvu. Dovey smatra da je Hood ovdje stvorio trenutak kojim je želio pokazati kako se sudbina poigrala životima dvojice mladih muškaraca i da je sve moglo biti obratno: "Ova scena se ne bavi toliko pomirenjem koliko se dotiče očite suprotstavljenosti: jedan je čovjek vrlo lako mogao biti onaj drugi. Scena uspostavlja jednakost između dvojice muškaraca i navodi da je jedino što ih razlikuje stalež." (Dovey, 2007: 159) Sudbina je preuzela stvari u svoje ruke i od jednoga stvorila siromašno dijete ulice, dok je drugoga pogurnula u lagodniji život, kako ih Klindo i Halyard nazivaju, crnih buržuja. Međutim, ta razlika nije *samo* kako Dovey tvrdi. Upravo to što su nekada bili dio istog staleža, a sada su na potpuno različitim polovima stvara dodatni razdor između dvojice muškaraca.

Postiže li Hoodov Tsotsi isto okajanje kao u Fugardovoj priči teško je reći. On prvi put osjeća nešto čovječno u sebi, čak ni ne napadne siromaha invalida, već se sažali nad njime. Sažali se i nad Miriam koja i dalje gaji nadu da će se otac njena djeteta vratiti, a vjerojatno mu je jedan od tsotsija na putu kući s posla prerezao vrat kako bi mu uzeo nekoliko randa koje je zaradio. Sažali se i nad djetetom i njegovom sudbinom, koja bi ga previše podsjećala na njegovu vlastitu, na život bez majke. No, sažali se i nad samim sobom, tj. nad onime što je nasilje države učinilo njegovu ocu i što je nasilje njegova oca učinilo njemu. Hood je nasilje prikazao metaforom paralize koja se pojavljuje kod trojice likova. Prvi primjer jest prosjak na cesti kojega Tsotsi odluči pustiti kada sazna da je ostao paraliziran u nesreći u rudniku u kojemu je bio prisiljen raditi – paralizirala ga je država. Drugi primjer paralize pojavljuje se u Tsotsijevoj uspomeni na psa tješitelja koji cvili od bolova nakon što mu je Tsotsijev otac u još jednom naletu agresije slomio kralježnicu. Treći primjer nasilja jest upravo Tsotsijevo vlastito nasilje – pucavši ženi kojoj je oteo dijete u noge, ostavlja ju

Prizor iz filma *Tsotsi*

paraliziranom te ju u zadnjoj sceni vidimo u invalidskim kolicima. Hood želi dati do znanja da je nasilje sveprisutno i pojava nasilja u jednome subjektu potiče nasilje u drugome. Opet je glavno ishodište nasilja u upotrebi sile vlasti. Barnard tvrdi da "nasilje omogućava državi da jasno i glasno vlada i dokazuje vlastitu dominaciju" te smatra da je Fugard pokušao demonstrirati u romanu da je "nasilje (...) i uzrok i posljedica neprogresivnih traumatičnih trenutaka". (Barnard, 2008: 567) Jedino što se promijenilo s obzirom na apartheid jest to što su nekada državu i vlast predstavljali Afrikaneri, a sada to čini bogata klasa i bijelih i crnih. Isto tako, iako su tamnoputi Afrikanci u gotovo apsolutnoj većini, nekada nije bilo mjesta za bijele u najnižem sloju društva. Sada ga ima.

### 4. Postmodernizam u Južnoafričkoj Republici i *Tsotsiju*

U pregledima južnoafričkog umjetničkog stvaralaštva i političkog diskursa ne nailazi se na pojmove poput postmodernizma ili postkolonijalizma. Distinkcija koju Južnoafrikanci smatraju legitimnom jest distinkcija između razdoblja apartheida i razdoblja postapartheida. Carusi navodi da "ako uređenost nacionalnoga jezika smatramo i konsolidacijom nacionalne kulture, uključujući rasne, socijalne i religijske prakse, postoji veliki dio (bijele) populacije koja nikada nije ni bila dijelom 'post-kolonijalizma'" (Carusi, 1989: 80). Država je toliko nacionalno (a samim time i kulturno) raznovrsna da je nemoguće govoriti o jednom suverenom narodu koji bi se cijeli mogao staviti pod atribut "južnoafrički". Upravo je doseljenje Europljana, kako god se oni poslije nazivali, uzrokovalo kasnije stvaranje države kakvo Afrika dotad nije poznavala. Međutim, doseljenici nisu uspjeli u potpunosti rastjerati ili brojčano potisnuti autohtono stanovništvo (kao što su to svojedobno učinili Englezi u Sjevernoj Americi ili Australiji te nastavili život u dominantno bijelom društvu koje se danas naziva autohtonim američkim, tj. australskim stanovništvom). "Južnoafrička nacija postoji zbog toga što su uspjeli stvoriti državu Afrikanera" (ibid., 80).

Zato je, smatra Carusi, puno praktičnije govoriti o postapartheidu. Kolonizator ostaje ondje gdje je i bio samim time što se ni ne smatra kolonizatorom. Ona navodi još jedan pojam koji

*Tsotsi* s djetetom

smatra prihvatljivim, a to je neoimperijalizam. No nazivali ovaj konstrukt postapartheidom ili neoimperijalizmom, ostaje činjenica – potčinjeni i dalje nije dobio svoj glas. Ono što čini situaciju još zamršenijom jest činjenica da su Afrikanci u svojoj borbi za jednakost i prava preuzeli bjelačke tehnike, bilo književne bilo političke. "Retorika koja se koristi kako bi se ojačala svijest potčinjenih i koja bi trebala predstavljati (...) crnačko iskustvo, ustvari je poprilično po karakteru engleska i bjelačka." (ibid., 83) Samim time, možemo li onda uopće pričati o južnoafričkoj crnoj književnosti na engleskom jeziku ako je ona preuzela toliko karakteristika od europske prakse?

Uzmemo li kao primjer velikane južnoafričke književnosti, poput Andréa Brinka, Nadine Gordimer ili J. M. Coetzeeja, svi su oni redom autori koji su se koristili europskim književnim tehnikama, pa tako i postmodernističkima. Međutim, Carusi smatra da u Južnoafričkoj Republici postmodernizam ne postoji bez obzira na to što se koriste postmodernističke tehnike.[6] "Za neodlučnost, brojne i beskonačne mogućnosti značenja, za parodiju prošlosti, koje Linda Hutcheon stavlja u središte političke učinkovitosti postmodernizma, nema mjesta u kontekstu stvarne političke hitnje u kojoj nema potrebe za beskonačnom samorefleksivnošću, već za donošenjem jasnih odluka: u postkolonijalnoj književnosti povijest se ne priziva kao parodija, već kao smrtna ozbiljnost." (ibid., 88) Autori koji su i prije tridesetak godina, baš poput Coetzeeja i Gordimer, ali i Fugarda u *Tsotsiju*, upozoravali na probleme apartheida kroz književnosti, nisu to radili kroz prizmu države i narodnosti, već isticanjem činjenice da u državi postoji velik manjak osnovnih ljudskih prava u određenim skupinama ljudi.

Možemo li primijeniti Carusinu ideju na *Tsotsi*? Gavin Hood je studij filma završio u Los Angelesu te proveo velik dio života izvan JAR-a. Isto je i s Neillom Blomkampom, redateljem filma



**6** Dobar primjer je Coetzeejev roman *Gospodin Foe* (*Foe*, 1986) koji je ništa drugo do postmodernistička kritika apartheida kroz preispisivanje Defoeova *Robinsona Crusoea*.

*Distrikt 9*, koji je od tinejdžerske dobi državljanin Kanade, a ondje je završio i školu filma.[7] Dakle, prakse koje su Hood i Blomkamp prošli (a usput treba napomenuti i da su obojica bijelci) nisu južnoafričke, već europsko-američke. Samim time nije moguće istu teoriju prenijeti na dvojac koji ključne godine života nije proveo u grotlu u kojem su se situacije koje opisuju i odvijale.

Hood je u filmu stvorio vrstu suvremene distopije koja pomalo nalikuje na onu Burgessovu (i Kubrickovu) iz *Paklene naranče* (*Clockwork Orange*). Nasilje se koristi kao način za dosezanje slobode, ali i za postizanje užitka. Tsotsi i njegova banda odjećom ne odaju da dolaze iz siromašnog Soweta 20. stoljeća, već kao da dolaze iz budućega *townshipa*. Miriam, djevojka koju Tsotsi prisili da doji dijete koje je oteo, izgleda poput američkog modela s naslovnice kakva modnog časopisa. Svijet kakav je Hood stvorio je stapanje stvarne Južne Afrike sa zapadnjačkim poimanjem iste. Čini se da je Hood stvorio jednu novu fikciju Soweta, no problemi koje je prenio stvarni su i postojeći.

Dva ključna lika u filmu, majka kao utjelovljenje ljubavi i glavni motivator Tsotsijeve preobrazbe te otac kao čimbenik koji ga je pogurnuo u svijet bijede, nasilja i samoće, vide se samo u Tsotsijevim prisjećanjima koja su ubačena u priču kao *flashbackovi*. Njegov odlazak u život lišava ga identiteta koji je imao i nikada ne dobiva novi, osim imena koje, zapravo, nije ni ime. Tek nakon što vrati identitet koji je nekada imao kao David, on započinje i svoju transformaciju. Ono što ne znamo jest je li ikada uspio završiti tu transformaciju jer film ima otvoreni kraj. Uzevši u obzir da je jedan od glavnih motivatora za nasilje upravo drugo nasilje, možemo očekivati da se nakon epizode s djetetom (kojoj je uloga postići prisilnu promjenu u ponašanju, što opet nalikuje na lik Alexa iz *Paklene naranče*) ponovno vrati na stari put na kojem je bio i prije.

Politička pozadina prisutna je u filmu, ali ne kroz jasne rečenice, već kroz sitne detalje poput plakata koji kaže "Svi smo zaraženi HIV-om" ili kroz prisutnost bijelog policajca koji govori jezik kojim zasigurno ne govori ni jedan bijelac u JAR-u.

## 5. Zaključak

I Rita Barnard i Lindiwe Dovey zamjeraju i piscu i redatelju što ne daju crnim Južnoafrikancima jasnu poruku da za njih još postoji nada i da ustraju u svojoj borbi za ravnopravnost, već im, tvrde, "neoliberalno" poručuju "da barem 'pokušaju' živjeti" (Dovey, 2007: 158). Nadalje, Dovey također smatra da su jedini koji su nešto dobili kroz Tsotsijevu poruku upravo bijelci – "iskupljenje ne podrazumijeva samo oslobođenje od grijeha (u ovom slučaju apartheida), već ima i komercijalne konotacije 'isplate' i 'razmjene'" (ibid., 158).

Kada je riječ o dvojici bijelaca, Atholu Fugardu i Gavinu Hoodu, koji su se ulovili u koštac s njima suvremenim rasnim problemima, smatram da je jasno da su veliki protivnici bilo kakve segregacije – rasne ili ekonomske. Međutim, priča koja je ispričana ne daje poruku ni primjer borbe protiv sustava koji je očito potpuno krivo posložio vrijednosti na svojoj ljestvici, već daje malenu sličicu iz života potlačenih, ili riječima Gayatri Spivak – subalternih, koja bi nam trebala biti sasvim dovoljna da sami sebi stvorimo ostatak kolaža njihovih nesretnih života. Svako nasilje je potrebno osuditi i ne postoji opravdano nasilje, no olakotne okolnosti uvijek postoje – a ovdje se nalaze u samom iskonu nasilja, a to je apartheid i netolerantna ekonomska politika novoga političkoga sustava Južnoafričke Republike.



**7** Interesantno je spomenuti da je i Fugard proveo dosta godina izvan JAR-a. Danas je profesor na Kalifonijskome sveučilištu u San Diegu.

Iako su kritičari podijeljeni, velik je dio onih poput Carusi i Kwamea Anthonyja Appiaha koji smatraju da u Africi ne postoji postmodernizam, već da teoretičari pronalaze strategije i tehnike koje se koriste u europsko-američkom postmodernizmu i krivo ih analiziraju smatrajući ih postmodernima. Međutim, ako uzmemo u obzir južnoafričkog redatelja Gavina Hooda koji je većinu života ipak proveo izvan Južnoafričke Republike te je na njega najviše utjecala upravo europsko-američka kulturna praksa, smatram da se ipak može govoriti o postmodernističkom dostignuću.

**Literatura**

**Appiah**, **Kwame Anthony,** 1991, "Is the Post- in Postmodernism the Post- in Postcolonial?", *Critical Inquiry*, god. 17, br. 2, str. 336–57.

**Barnard**, **Rita,** 2008, "Tsotsis: On Law, the Outlaw, and the Postcolonial State", *Contemporary Literature*, god. 49, br. 4, str. 541–72.

**Benjamin**, **Thomas (ur.),** 2007, *Encyclopedia of Western Colonialism since 1450*, USA: MacMillan Reference Library / Gale

**Carusi**, **Annamaria,** 1989, "Post, Post and Post. Or Where is South African Literature in All This?", *ARIEL: A Review of International English Literature*, god. 20, br. 4, str. 79–95.

***Crime Report 2010 / 2011: South African Police Service***, <http://www.saps.gov.za/statistics/reports/crimestats/2011/crime_situation_sa.pdf>, posjet 20. travnja 2012.

**Davis**, **Peter,** 2004, "Against the Odds: In Search of a National Cinema In South Africa", <http://www.h-net.org/reviews/showpdf.php?id=8906>, posjet 20. travnja 2012.

**Dovey**, **Lindiwe,** 2007, "Redeeming Features: From Tsotsi (1980) to Tsotsi (2006)", *Journal of African Cultural Studies*, god. 19, br. 2, str. 143–64.

**Ellapen**, **Jordache Abner,** 2007, "The Cinematic Township: Cinematic Representation of the Township Space And Who Can Claim the Right to Representation In Post-apartheid South African Cinema", *Journal of African Cultural Studies*, god. 19, br. 1, str. 113–38.

**Fugard**, **Athol,** 2007, *Tsotsi*, preveo Damir Biličić, Zagreb: Algoritam

**Harvey**, **Dennis,** 2012, "On the Township", *San Francisco Bay Guardian*, god. 46, br. 18, <http://www.sfbg.com/2012/01/31/township>, posjet 15. svibnja 2012.

**Jegger**, **Jeanette,** 1998, "An Investigation into the Current State of Film Funding Policy and Practice in Post Apartheid South Africa", *South African Film Website*, <http://www.safilm.org.za/reading/funding.html>, posjet 20. travnja 2012.

**Klindo**, **Mile** i **Halyard**, **Helen,** 2006, "Tsotsi: Can a Baby Redeem a Hardened Thug?", *World Socialist Web Site*, <http://www.wsws.org/articles/2006/jun2006/tsot-j13.shtml>, posjet 14. travnja 2012.

**Lehman**, **Daniel W.,** 2011, "Tsotsi Transformed: Retooling Athol Fugard for the Thabo Mbeki Era", *Research in African Literatures*, god. 42, br. 1 (proljeće), str. 87–101.

**Masilela**, **Ntongela,** 1991, "Come Back Africa and South African film history", *Jump Cut*, br. 36 (svibanj), str. 61–65, <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC36folder/ComeBackAfrica.html>, posjet 15. travnja 2012.

***South Africa: History of Cinema***, <http://www.luxorafricanfilmfestival.com/Countries/south-africa>, posjet 15. travnja 2012.

UDK: 821.111CUNNINGHAM.094

Iris Šmidt Pelajić
Učiteljski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

# Od rascvjetanog vrta preko sati života do sati ususret smrti: intertekstualnost u romanu i filmu *Sati*

**Sažetak:** Na primjeru *Sati* (*The Hours*), romana koji je 1999. objavio Michael Cunningham i njegove ekranizacije koju je 2002. režirao Stephen Daldry, ovaj rad propituje načine upisivanja djela u izvoran predložak. Odnosno, razmatraju se zahvati kojima se Cunninghamov roman upisuje u izvorni predložak – *Gospođu Dalloway* (1925) britanske spisateljice Virginije Woolf, ali i u neke druge književne klasike, zatim načini kojima se Cunningham poigrava biografskim podacima o slavnoj spisateljici, te zahvati koje scenarist David Hare i redatelj Daldry provode na Cunninghamovu predlošku.

**Ključne riječi:** *Sati*, *Gospođa Dalloway*, Michael Cunningham, Stephen Daldry, Virginia Woolf, filmska adaptacija, roman

## Uvod

Na primjeru romana i filma Sati (*The Hours*), prvog nastalog 1999. iz pera Michaela Cunninghama, a potonjeg nastalog 2002. u režiji Stephena Daldryja, razmatra se kako su promjene u svjetonazoru, koje je donio postmodernizam, utjecale na književno stvaralaštvo jednog suvremenog autora, inspiriranog poznatim klasikom modernizma. Rad propituje na koji se način novonastali roman upisuje u izvorni predložak – *Gospođu Dalloway* (1925), ali i u neke druge književne klasike, te kako se i zašto poigrava biografskim podacima o slavnoj spisateljici. Razmatraju se zahvati što ih scenarist David Hare i redatelj Daldry provode na književnom predlošku, a koji nastaju kao plod njihove inspiracije ili pak na temelju zakonitosti i postupaka, što ih nudi, ali i nameće novi medij. Potpuno u skladu s postulatima i "tradicijom" postmodernizma, ni Michael Cunningham neće, u želji da prikaže puninu i beskonačnost života, opisivati konkretan život oko sebe, već će posegnuti za književnim predloškom. No za razliku od mnogih postmodernističkih pisaca, koji se svojim stvaralaštvom upisuju u "velike priče", odnosno poznata djela starije književnosti, on se referira na kanonsko djelo iz razdoblja modernizma – *Gospođu Dalloway* britanske spisateljice Virginije Woolf.

Mnogi načini upisivanja u književni predložak, kojima suvremeni autori mahom izražavaju svoj odmak ili kritički stav prema tzv. arhetekstu ili prema samoj stvarnosti, ali kroz medij književnog djela, kod Michaela Cunninghama neće naići na plodno tlo. On je neće izvrgnuti travestiji ili parodiji. Govoreći o svom odnosu prema tekstu koji ga je inspirirao, sam će Cunningham u intervjuima izjaviti kako nikako nije želio imitirati Virginiju Woolf, već kao *hommage* slavnoj autorici stvoriti "varijaciju u glazbenom smislu – kao što jazz-glazbenici improviziraju neku poznatu melodiju. Iz poštovanja prema već stvorenom, kreirati potpuno novo djelo" (usp. Freund, 2000; Degenhart, 2004).[1]



**1** Iako je roman ubrzo po objavljivanju nagrađen Pulitzerovom i PEN/Faulknerovom nagradom, šire prepoznavanje *Sati* uslijedilo je tek nakon ekranizacije koja je također osvojila mnoge prestižne

Nicole Kidman kao Virginia Woolf u filmu *Sati* (2002)

**Jednoga lijepog dana u lipnju...**

*Sati* kroz tri ravnomjerne linije radnje prate po jedan dan u životu triju žena, koje, iako živeći u različitim vremenskim i prostornim određenjima, pokušavaju prevladati slične dvojbe i probleme, s time da je sudbina svih triju povezana jednom knjigom, romanom *Gospođa Dalloway*. Dok ga jedna počinje pisati, druga ga pasionirano čita, a treća proživljava dan nalik onomu što je prikazan u djelu. Cunningham je tako u novonastalom romanu – u prilagođenom kategorijalnom semiotičkom trokutu – spojio "zlatni trolist" institucije književnosti, odnosno akta čitanja. Kao fiktivni likovi pojavljuju se autor, lik – a kroz lik i samo književno djelo – te čitatelj. Stvarna autorica arheteksta postaje fiktivnim likom u novonastalom romanu i filmu, postaje jednakopravnom ostalim dvjema izmaštanim heroinama.

U *Satima* možemo govoriti o udvostručenoj autoreferencijalnosti teksta. Autor seli izvorni predložak iz prvostupanjske fikcionalne razine na onu drugoga stupnja, iz koje arhetekst djeluje. Koristeći se stvarnim klasikom – fikcionalnim tekstom, koji djeluje kao pokretač radnje i izaziva identifikaciju, ironiju, sarkazam – *Sati* predočuju nastanak, čitanje i transgeneracijsko djelovanje romana u romanu. Dok Laura Brown čita roman *Gospođa Dalloway*, likovi iz spomenutog djela progovaraju iz jedne dublje, udaljenije razine – liku iz djela što ga držimo u rukama. *Gopođa Dalloway* istodobno je i tekst u nastanku, što ga piše fikcionalna autorica, fiktivni klasik, na koji se referiraju drugi fikcionalni likovi: Laura Brown, Clarissa Vaughan, Richard Brown, ali i stvarni klasik modernizma. Tako na jednoj pripovjednoj razini pratimo Virginiju Woolf kako se tijekom



nagrade – Akademijinu nagradu, Zlatni globus i trostrukog Srebrnoga medvjeda za najbolju glumicu. Intertekst – književno djelo, koje je nastalo upisivanjem u književni predložak – postalo je tako i samo književnim predloškom, ali za drugi medij, dominantan u postmodernističkoj kulturi vizualne (re)prezentacije.

jednoga lijepog lipanjskoga dana 1923. posvećuje pisanju budućeg remek-djela, a popodne ugošćuje sestru i nećake na čajanki. Na imanju u Richmondu osjeća se izoliranom i žudi za povratkom u uzbudljivu raznolikost Londona.

Druga nit radnje vodi nas u Los Angeles 1949, gdje uzorna, ali nesretna mlada domaćica Laura Brown tijekom također "jednoga lijepog lipanjskoga dana" priprema rođendansku tortu za supruga, a potaknuta čitanjem Gospođe *Dalloway* doživljava sudbonosne uvide i odlučuje radikalno promijeniti život.

Treća protagonistica *Sati*, čiji je nadimak identičan naslovu arheteksta, kao da daje odgovor na pitanje što bi se dogodilo da je Clarissa Dalloway slijedila svoje prikrivene mladenačke težnje i ostvarila ljubav i partnerstvo sa ženom, a ne s uglednim muškarcem. Bi li bila sretnija? Ispunjenija? Slobodnija? Ili možda samo zdravija, kao što je to pedesetdvogodišnja "gotovo neprirodno zdrava" (Cunningham, 2003: 14) lektorica Clarissa, za razliku od svoje prethodnice-imenjakinje sa srčanim tegobama. U romanu ju pratimo također tijekom "jednoga lijepog lipanjskoga dana" u New Yorku s kraja 20. stoljeća dok priprema okupljanje u čast svog ljubavnika iz mladosti, sada nagrađenog književnika koji umire od side.

### Izostavljene posvete – zatajena paratekstualna upisivanja

No da bi se moglo pratiti upisivanje filma u istoimeni književni predložak, potrebno je vidjeti u koja se djela upisivao Cunningham i kako se to upisivanje, i je li se uopće, odrazilo u filmu. Promotrimo li paratekstualni dio na samom početku djela, prije prologa uočit ćemo zanimljivu diskrepanciju, uvjetovanu prijevodom, koji uvijek čini važan dio "lepeze recepcije književnog djela" (ibid., 45).

Hrvatskom prijevodu romana u izdanju Algoritma prethodi kratka posveta autora njegovu životnom partneru Kenu Corbettu. No u izvornom izdanju romana na engleskome jeziku, osim te intimne posvete prije samog prologa koji uvodi radnju, nalaze se i dva kratka teksta, koji označavaju autorovu pripadnost određenom književnom krugu i načinu pisanja. Tu je kratki citat iz Borgesove pjesme *Drugi tigar* (1960) i citat iz dnevnika Virginije Woolf, koji je ispisala 30. kolovoza 1923, tijekom rada na *Gospođi Dalloway*, a koji govori o otkriću nove tehnike introspekcije – tuneliranju, o načinu "iskapanja prekrasnih špilja (tunela) iza likova, koje će na svjetlo dana iznijeti (...) ljudskost, humor, dubinu." (Cunningham, 1999: 5 – op. prev.) Nije jasno zašto su izostavljeni citati kojima se pisac određuje kao autor teksta prema samom kreativnom činu pisanja, citati kojima se definira prema određenom načinu razmišljanja i pisanja te izražava svoju pripadnost određenoj književnoj orijentaciji, a ostavljena je samo jedna intimna, privatna posveta. Mislim da su time čitatelji hrvatskoga prijevoda ostali zakinuti za jedan podatak o autoru, što ga pruža taj kratak paratekstualni odabir samog pisca.

U filmu nema posvete, ni na početku niti na kraju filma.

### Poigravanje fikcije s faktografijom

Paratekstualni podaci filma odnose se na uobičajene zahvale, ali i na izjave o djelomičnoj fikcionalnosti likova i događaja. Na odjavnoj špici filma nailazimo tako na opasku kojom se potvrđuje slobodna kombinacija faktografskoga s fikcionalnim sadržajima: "Ovaj igrani film dijelom se temelji na stvarnim događajima, osobama i udruženjima. No mnogi su prikazani likovi, događaji, udruženja, kao i njihova imena izmišljeni (engl. *fictitious*). Svaka njihova sličnost s imenom ili osobinama (...) stvarnih osoba ili događaja ili udruženja, potpuno je slučajna i nenamjerna" (citat s odjave filma *Sati* – op. prev.).

Ta djelomična utemeljenost na stvarnim likovima i događajima ističe se i na kraju romana. Tako u paratekstu na kraju knjige Cunningham navodi da "dok se Virginia Woolf, Leonard Woolf, Vanessa Bell, Nelly Boxall i još neki, koji su stvarno živjeli, u ovoj knjizi pojavljuju kao izmišljeni likovi, događaje iz njihovih života kakvi su možda bili jednoga dana 1923. godine, koje sam slobodno izabrao, nastojao sam prikazati što vjernije" (Cunningham, 2003: 181). Predstavljajući se kao posrednik, koji je pokušao što vjerodostojnije prikazati jedan dan u životu slavne spisateljice, Cunningham stvara kontekst u kojem može slobodno kombinirati faktografiju s fikcijom, a kroz lik Virginije prikazati i vlastita promišljanja i nesigurnosti.

Kao jedan od izvora, koji su mu pomogli u opsežnom istraživanju o životu slavne spisateljice, Cunningham na kraju knjige u spomenutoj "Bilješci o izvorima" navodi i tekstove o autorici i njenom stvaralaštvu. Riječ je o primjerice mnogobrojnim biografijama bračnoga para Woolf, s naglaskom na Virginiji, predgovorima izdanja *Gospođe Dalloway* (ibid., 181), ali i spisateljičinim književnokritičkim tekstovima. Cunningham se također obilno i pažljivo služio podacima o privatnom životu – autentičnim pismima i odlomcima iz dnevnika Virginije i Leonarda, i to kako bi što vjernije prikazao i spisateljičine svakodnevne reakcije i navike, a ne samo povlaštene trenutke genijalnosti – da bi stvorio potpun lik.

Poznato je da je autorefencijalnost raširena u postmodernizmu. Na pojavu da pisci rado prikazuju sebe ili pak druge autore kao fiktivne likove vlastitih tekstova David Lodge je skrenuo pozornost kao na tipičnu postmodernističku igru, kojom autori postižu efekt *kratkog spoja*. Tako navodi primjer Nabokova i Salingera koji se igraju idejama o iluziji, autorstvu i književnoj konvenciji, miješaju metaforu i metonimiju i zapravo namjerno zbunjuju čitatelja (Lodge, 1988: 283–90). Nabokov bi u fiktivnu radnju redovito ubacivao epizode u kojima se sam pojavljivao, a Salinger bi proizvoljno kombinirao fikciju s vlastitom stvarnom poviješću. Na filmu je zacijelo najpoznatiji primjer takva samoprikazivanja, odnosno pojavljivanja u vlastitim filmovima Alfred Hitchcock. Poznato je da je Daldry planirao Cunninghamovo pojavljivanje u *Satima*, no već snimljena scena piščeva susreta s Meryl Streep, koja u filmu tumači lik Clarisse Vaughan, ipak je izostavljena u završnoj, službenoj verziji flma.

U *Satima* je prisutna jukstapozicija fikcije i faktografije, koja može dovesti do *kratkog spoja*, i to upravo u tijeku radnje vezanom uz Virginiju Woolf. Jer, kao što je već spomenuto, Virginia i u filmu i u romanu funkcionira jednako kao i Laura i Clarissa. Nema naznaka, obilježja ni auditivnih ili vizualnih znakova koji bi podcrtavali da su neke scene temeljene na biografskim podacima. Scena u kojoj čujemo glas Nicole Kidman, koja tumači lik Virginije Woolf, kako čita njezino originalno pismo prije samoubojstva ničim se ne razlikuje od drugih scena u filmu, radnja kojih se temelji jedino na imaginaciji. Ni po čemu, osim na temelju prethodne upućenosti u materiju, ni gledatelj, a ni čitatelj, ne mogu znati da je riječ o stvarno napisanome pismu. Pozornijim čitanjem romana može se zamijetiti da su ulomci, doslovno preuzeti iz drugih izvora, grafički istaknuti, tj. pisani kurzivom. No kurziv upućuje samo na činjenicu da je riječ o citatima, bez razlike je li riječ o citatima fikcionalnih tekstova – ulomcima iz *Gospođe Dalloway* ili o citatima stvarnih pisama.

Kombinacija fikcije i faktografije u autoreferencijalnosti dolazi do izražaja i u sceni netom prije Richardova samoubojstva. Izjavljujući prije skoka s prozora kako misli da dvoje ljudi nije moglo biti sretnije nego što su to bili oni (usp. Cunningham, 2003: 159), Richard citira autentičan zapis iz oproštajnog pisma Virginije Woolf mužu, ali i redak iz prologa fikcionalnih *Sati* (ibid., 10). U obama medijima granica između stvarnosti i fikcije nestaje. Obilju podataka dobivenih istraživanjem Cunningham je dodao elemente iz svoje mašte. Stilskim postupcima karakterističnim i za ostatak knjige hrabro je stvarao fiktivni lik – svoju Virginiju Woolf, koja se može i ne mora slagati s

predodžbama što smo ih na temelju prethodnih književno-povijesnih saznanja stvorili o stvarnoj autorici. A Daldry je Cunninghamovu Virginiju dodatno izmijenio, prikazavši svoje viđenje slavne spisateljice.

### Ispredanje Virginijinih unutarnjih svjetova

Dok se roman usredotočio na prikazivanje autoričinih unutarnjih proživljavanja, reminiscencija i nesigurnosti, koristeći se tehnikom slobodnog neupravnog govora i tuneliranja, film se, u postizanju istoga cilja, poslužio vizualnim prikazom junakinjina vanjskog izgleda i neurotičnih ispada i osobito naglasio njenu psihičku nesigurnost, rastresenost i nestabilnost. Ona je u filmu prikazana kao anoreksična čudakinja, kojoj se od nervoze stalno lagano tresu ruke, koja se skriva od posluge, diljem promenade vodi poluglasne monologe i "odluta" u svoj fiktivni svijet usred razgovora s gostima, što rezultira podsmijehom njenih nećaka. Takva slika spisateljice potkrijepljena je u filmu i njenom tjelesnom zapuštenošću, neurednom kosom i neuglednom odjećom "što je daleko od svijeta same Vignije Woolf koji odiše profinjenošću, stilom i elegancijom" (Gjurgjan, 2003b: 38). Redatelj Daldry i scenarist Hare su u naglašavanju njene psihičke rastrojenosti možda i pretjerali, jer su izgubili iz vida da opisuju jedno od stabilnijih razdoblja u životu stvarne osobe. No *prekomjernost* je ionako jedna od karakteristika postmodernističke umjetnosti.

Ako se redatelj na odjavnoj špici poziva na što vjerniji prikaz jednoga dana iz života stvarne osobe, onda ovakve diskrepancije, neslaganja fikcije i faktografije upućenom gledatelju mogu zasmetati. Dobiva se dojam da je prikaz svojevoljno iskrivljen, a neupućeni gledatelj stvorit će sliku o stvarnoj osobi na temelju redateljeva slobodnog fikcionalnog filmskog prikaza. Kada je riječ o preostalim dvjema protagonisticama, kod upućenog recipijenta nema razloga za zbunjenost jer se radi o fiktivnim likovima. Dojam što ga stječemo o Clarissi i Lauri (Julianne Moore) nakon gledanja filma najčešće se razlikuje od slike o njima nakon čitanja romana, no riječ je o uobičajenim diskrepancijama u recepciji, uzrokovanim različitim mogućnostima prikaza likova na filmu i u knjizi.

Budući da je filmskom mediju teže izravno prikazati unutarnji svijet lika, moguće je da su autori filma potencirali spomenuta vizualna deskriptivna sredstva – Virginijin zapušten vanjski izgled i neurotične reakcije, kako bi dodatno naglasili njena unutarnja previranja – osjećaj ranjivosti i izopćenosti te čežnju za mondenim Londonom, punim događanja.

No u prikazu Virginije rabe se i druga sredstva, karakteristična za prikaz subjektivnosti u filmskom mediju: glas sličan šaptu, kakav je Virginijin, sugestivna elegična glazba, dugi kadrovi s krupnim planovima lica uz vožnju unaprijed ili zumiranje. Pri fokusiranju, bilo zumiranjem ili vožnjom kamerom unaprijed, pojačava se kontakt gledatelj – ekran i naglašava subjektivno proživljavanje likova. Film također često u prvom dijelu kadra prikazuje lice protagonistice, a u drugome ono što ona gleda, "kao da se objektiv kamere stopio s junakovim očima" (Beker, 1995: 122). Riječ je o kombinaciji objektivnog i subjektivnog prikaza gledišta, kojom se postiže vjerodostojnost subjektivnog doživljaja. Mislim da bi ova izražajna sredstva, kojima se Daldry ionako obilno i uspješno koristi, bila dovoljna za izražavanje njenih unutarnjih stanja – bez podcrtavanja prikaza njene zapuštene pojave.

### Laurina soba br. 19

Drugi glavni ženski lik romana *Sati* zahvaljuje svoje ime gospođi Brown – liku iz književnokritičkih eseja i predavanja Virginije Woolf, u kojima kritizira edvardijance i njihov način pisanja. Edvardijanci bi tako opisujući najobičniju moguću ženu, gospođu Brown, bjesnjeli nad socijalnom nepravdom, prikazivali njeno okruženje ili pojedinosti vanjske stvarnosti, ali bi "zaboravili ljud-

Meryl Streep kao Clarissa Vaughan u prizoru iz filma *Sati*

sku narav i samu gospođu Brown, koje bi zapravo trebale biti osnovna tema umjetničkog djela" (Vidan, 1981: 204). Izmaknuo bi im život, ta "blistava aureola, poluproziran veo, koji nas okružuje od početka svijesti do kraja" (ibid., 200). Izgleda da će upravo sam život izmaknuti gospođi Brown ako nešto ne promijeni. Riječ je o mladoj ženi čiji je život do užasa običan i uređen, a koja se osjeća usamljenom među onima koji bi joj trebali bili najprisnijma – svojom obitelji. Nekad povučena djevojka, čija je strast bilo čitanje beletristike, najobičnijom gospođom Brown postala je upravo prihvaćajući najraširenuju građansku konvenciju – brak. Laura se uporno, ali bezuspješno trudi uvjeriti sebe samu da je zadovoljna svojom ulogom, no na kraju ipak popuštaju konopci autocenzure i ona rasplinjuje mit o ženi – kućnom anđelu.

Iako je Cunningham u intervjuima kao inspiraciju za lik Laure navodio neke konkretne žene, koje je osobno poznavao, u frustriranoj mladoj ženi jasno prepoznajemo i glavni ženski lik iz pripovijetke Doris Lessing *To Room Nineteen*, Susan Rawlings, koja u povlačenju u hotelsku sobu također pokušava naći "put k sebi" i odgovore na bitna, egzistencijalna pitanja. U sobu broj 19 povlači se i Laura Brown, intertekstualni podatak i jasna aluzija na već spomenutu kratku priču, koju redatelj Daldry zanemaruje i u filmu uopće ne dotiče. Daldry također ne spominje roman *Zlatna bilježnica* Doris Lessing, koji se u romanu navodi kao bitna literarna odrednica u životu mlade Clarisse.

Iako se ovi podaci u filmu ignoriraju, mislim da je upisivanje u spomenuta djela Doris Lessing, kao i njeno upisivanje u djelo Virginije Woolf, bitno utjecalo na oblikovanje lika Laure Brown te da je potrebno osvrnuti se na Susaninu i Laurinu povezanost. Obje žive u sigurnosti srednje klase 1950-ih, obje su esencijalno nezadovoljne svojom ulogom savršene supruge i majke. Izvana su bezrezervno predane instituciji obitelji i braka, u kojoj se uopće ne mogu ostvariti kao samosvojne osobe. Promatrajući rijeku, Susan osjeća da na isti način i njen život protječe pokraj nje.

Okidač koji je srušio do tada savršeno uređen svijet Susan Rawlings je nevjera njezina muža, a povod da Laura uvidi svu banalnost svog života i definitivno odluči prekinuti s njom jest čitanje romana *Gospođa Dalloway*. U književnoj heroini otkriva vlastite skrovite dvojbe, želje, razmišljanja, usamljenost. Obje se pokušavaju otrgnuti strašnoj promašenosti i ispraznosti života kakav ih očekuje u okrilju obitelji.

Kao za Lauru, i za Susan brak postaje zatvor, izvor nestabilnosti i shizofrenije. Otkrivanje vlastite osobnosti kod nje dovodi do istodobne dezintegracije osobe, njezina *Ja*, a kad hotelska soba prestaje biti utočištem, ona put do sebe nalazi jedino "slušajući blago pištanje plina, koji ulazi u njenu sobu, u njena pluća, u njen mozak, dok ona otplovljava (pluta) crnom rijekom" (Lessing, 1987: 180 – op. prev.). Iako bira smrt puštanjem plina, dakle gušenjem, metafora "crne rijeke" koja odnosi Susan podsjeća na samoutapanje Virginije Woolf. Ne mogavši napustiti život koji je postao besmislen, Susan je podlegla ludilu, a ono ju je odvelo u smrt. Smrt je opcija što su je u strahu od ludila i neželjenog načina života odabrali i Septimus i Virginia i Richard. No Laura ima snage za promjene i zato se može odlučiti za život. Jedini mogući izlaz nalazi u odluci da ostavi muža i djecu. Zanimljivo je da je nakon neuspjelog braka isto učinila i Lessing, a potom se posvetila javnom angažmanu u politici i književnosti.

I Lessing i Cunningham upozoravaju na nezavidan položaj žena sredinom prošloga stoljeća, koje su trebale biti zahvalne što uopće mogu biti u braku i ugađati "momcima koji su u ratu prošli svašta" (Cunningham, 2003: 86). Ono što se smatralo normalnim zapravo razotkrivaju kao proizvod sociopolitičke represije, jer ako bi žene iznevjerile "doličnu ulogu supruge" – postajale su *autsajderice*, žene na rubu. S druge se strane postavlja pitanje odgovornosti prema djetetu. Nije važan samo stav društva prema majci koja napusti dijete, već i vlastiti osjećaj krivnje. Postavlja se pitanje u kojoj mjeri smijemo, a da budemo etični pred samima sobom, težiti samoostvarenju i zanemariti potrebe drugih koji nas trebaju.

U obama medijima jasno su naglašene Richiejeva djetinja ranjivost i ovisnost o majci i njenoj ljubavi. Nije li svojim odlaskom Laura suštinski povrijedila Richarda i onemogućila mu da se potpuno prepusti osjećajima i ostvari ljubavnu vezu koja bi ga istinski usrećila? Nije li tim postupkom neizravno utjecala na njegovo seksualno opredjeljenje, a time uzrokovala i njegovu smrtonosnu bolest? *Sati* nabacuju sva ova pitanja i ostavljaju ih otvorenima. Dok se u romanu Laura izravno ne očituje glede svog izbora, u filmu lišenom tuneliranja ona to mora jasno izreći. Zanimljiva je njena izjava u sceni na kraju filma, u kojoj s osmijehom izjavljuje da nikad zapravo nije zažalila zbog svog izbora.

### Citatnost i prevrednovanja u priči o Clarissi

Problematika povezanosti slobode izbora i osobne sreće izražena je i u dijelu radnje vezanom uz Clarissu Vaughan. Upisivanje u *Gospođu Dalloway* mnogostruko je, raznoliko i najočitije upravo u tijeku radnje vezanom uz novu "gospođu D". Intertekstualnost ovdje prelazi u citatnost, koja se razvila do književnog kolaža. Već i samo ime *Sati* zahvaljuju Virginiji Woolf, budući da je riječ o radnom naslovu romana *Gospođa Dalloway*. Praćenjem tijeka radnje mogu se povlačiti mnogobrojne paralele sa spomenutim predloškom. Cunningham krajnje precizno transponira događaje, likove i zaplet, vrijeme i mjesto radnje, varirajući ih tek koliko je nužno da bi mogli funkcionirati u novoizabranim prostorno-vremenskim određenjima. Precizno preslikava čak i epizodne, najbeznačajnije likove, usputne događaje, nebitne za tijek odvijanja radnje. Dovoljno je promotriti opis Clarissina jutarnjeg izlaska iz kuće, u kojem se Cunningham potpuno oslanja na prikaz sunčanog londonskog jutra 70-ak godina ranije, gotovo doslovno citirajući fraze i motive iz arheteksta.

Jack Rovello i Juliane Moore u *Satima*

"Još mora kupiti cvijeće. Clarissa hini zlovolju (premda obožava takve zadatke), ostavlja Sally da očisti kupaonicu..." (ibid., 13), izlazi iz kuće, očarana životom, ljepotom dana, prisjećajući se sveudilj bitnih trenutaka iz mladosti. I ovu je Clarissu, dok je čekala da prijeđe cestu, iz auta zapazio čovjek kojeg ona uopće ne zamjećuje, ali koji nju već neko vrijeme zapaža. No ovdje je, osim njegova divljenja prema još uvijek privlačnoj Clarissi "vještičjeg šarma", prisutan i ironijski odmak, budući da ga svojim boemskim izgledom podsjeća na "mamuticu koja je već do koljena zagazila u smolu" (ibid., 16). Besprijekorna elegancija prvobitne Clarisse zamijenjena je etnohipijevskim imidžom Clarisse Vaughan. Na putu prema parku, koji je sada Central Park, Clarissa prolazi pokraj starije žene koja neskladno pjeva, kao što u izvorniku neka prosjakinja nerazgovijetno pjeva u blizini Regent's Parka. Oba parka više su od puke kulise. Djeluju na likove koji se nađu u njima, ali su i određeni njima. Za razliku od njegovanog londonskoga perivoja, newyorški je park prljav, opasan, ali istodobno topao i prisan. U parku Clarissa susreće znanca Waltera koji odgovara Hughu, prijatelju iz mladosti gospođe Dalloway. Njegov je lik do detalja preslikan u novo okruženje, počevši od njegovih osrednjih literarnih napisa, polaganja pozornosti na izgled pa do brige za bolesnog ljubavnika kome Clarissa želi kupiti prikladan dar, o čemu razmišlja i njena londonska imenjakinja, misleći pritom na znančevu suprugu.

Kao i *Gospođa Dalloway*, i *Sati* prate svoju istoimenu glavnu junakinju tijekom jednog sunčanog lipanjskoga dana. Obje radnje počinju opisom Clarissina izlaska iz kuće kako bi, okupana suncem i pritom uronjena u sjećanja iz mladosti, kupila cvijeće za *party*. Premda tijekom dana sve tri junakinje *Sati* pripremaju neku vrstu zabave, kod obiju Clarissa ona predstavlja želju da pruže nešto lijepo ljudima. Iako tom svojom osobinom nisu zadovoljne (poglavito zato što su im to spočitavale njihove muške mladenačke ljubavi), one zapravo žele biti savršene domaćice, žele da se svi u njihovoj kući osjećaju što bolje, jer one vole ljude. Događaji koji određuju dan, a s njima povezana i unutarnja proživljavanja obiju imenjakinja, usmjereni su prema toj, za njih važnoj manifestaciji njihove pažnje, darivanja, ali i potvrde njihove društvene pozicije.

Dok je Clarissa Dalloway članica visokoga londonskog društva, njena je imenjakinja pripadnica newyorške književne jet-set scene. Za razliku od uspjelog londonskoga prijema, koji je dolaskom premijera postao jednim od najvažnijih događaja sezone, zabava koju priprema Clarissa Vaughan zamišljena je kako poluprivatna večera u uskom krugu Richardovih prijatelja i dugogodišnjih suradnika. No ovdje se već *prevrednovana zabava*, koja je premještena iz javnosti u sferu privatnoga, i dalje prevrednuje. Richardovim samoubojstvom postaje besmislenom i ne održava se. Pretvara se u intimne karmine, na kojima se susreću žene koje su obilježile njegov život. U filmu to prevrednovanje ide još dalje – sva hrana, predviđena za okupljanje završava u smeću.

Iako Cunningham gotovo doslovno preuzima rečenice, detalje, usputne događaje, epizodne likove iz *Gospođe Dalloway*, u *Satima* nije riječ o plagijatu. On motive namjerno koristi, svjestan čitateljeve upućenosti u postojanje izvornika i prilagođuje ih drugom kontekstu – izmijenjenoj pretpovijesti likova, uvjetovanoj novim mogućnostima osobnog izbora protagonista, koji su u skladu s novim okruženjem. Cunningham se poigrava ustaljenim konvencijama i preispituje funkcioniranje likova u istospolnim zajednicama. U intervjuu za *Die Welt* izjavio je da ga je zanimalo što bi se promijenilo u životu Clarisse da 70-ak godina kasnije živi u ljubavnoj vezi, koju je izvorni lik potajno priželjkivao u mladosti. Zaključio je da bi zapravo ono bitno, općeljudsko ostalo isto (usp. Freund, 2000). Iako godinama živi u nekonvencionalnoj vezi, ona je malograđanka, "ispod njezine piratske maske kriju se sve moguće odlike dobre građanske supruge" (Cunningham, 2003: 18), kako joj to odavno predbacuje Richard.

I dalje je neispunjena. Zapravo je pravu sreću doživjela kao mlada, s Richardom. Cunningham upozorava kako ni najnekonvencionalniji način života ne može donijeti sreću, ako se sami ogradimo od života, što je Clarissa i učinila pretovarivši se obvezama. Ili kako to samo u filmu izjavljuje lik Virginije: "Ne možeš pronaći mir izbjegavajući život.", citirajući pritom poznatu izreku slavne spisateljice Woolf.

Znakovito je da su gotovo svi likovi (osim Clarissine kćeri) preuzeti iz *Gospođe Dalloway* u *Satima* – kako u knjizi, tako i u filmskom uprizorenju – ili suprotnog spola ili drugačije seksualne orijentacije od one u pretekstu. Ali prema ostalim su svojim karakteristikama, čak i u pojedinačnim detaljima, likovi vjerno preuzeti iz izvornika. Tako je staloženi Richard postao Clarissina pouzdana partnerica Sally, Peter se sada pojavljuje kao homoseksualni Louis očaran mladim studentom, a plitkog Hugha Whitbreada, čija je žena Evelyn teško bolesna, prepoznajemo u liku aktivnog Waltera Hardyja, čiji partner Evan boluje od side.

### Clarissina srodna duša – glavni lik "u sjeni"

Zanimljiv je lik Richarda u *Satima*. U njemu možemo prepoznati likove koji su bitno utjecali i na životni put Clarisse Dalloway. S njenim trezvenim, pouzdanim mužem zajedničko mu je jedino ime. Novi Richard bio je mladenačka, ali neostvariva ljubav, kao što je to bio Peter u izvorniku. Dok se Clarissa cijeli život sjeća poljupca sa Sally, američka će se Clarissa cijeli život prisjećati poljupca i ljeta s Richardom. Kao i Septimus (ali i Virginia!), Richard sve češće gubi dodir sa stvarnošću, čuje glasove, sve više podliježe ludilu uzrokovanom uznapredovalom bolešću i na kraju odabire smrt skokom kroz prozor. Dok spisateljica Woolf među prvima uopće upozorava na bolest danas poznatu kao PTSP, a od koje obolijeva Septimus, Cunninghamov Richard oboljet će od današnje side.

Za razliku od *Gospođe Dalloway*, gdje susret sa Septimusom kao s Clarissinim *Doppelgängerom* nije ostvaren, možemo reći da je Clarissa Vaughan sa svojim *Doppelgängerom* čak izravno i sudbinski povezana. Kako to u knjizi razmišlja, a u filmu nećakinji objašnjava Virginia: "Clarissa (...) ipak

nije nevjesta smrti. Clarissa je postelja na koju je položena nevjesta smrti" (ibid., 97). "Netko drugi će umrijeti, neka pametnija glava nego što je Clarissina; trebao bi to biti netko tko je tako žalostan i genijalan da se oprostio od zavodljivosti svijeta, njegovih šalica i njegovih kaputa" (ibid., 124). Poput Virginije i Richard gleda na svakodnevno nastavljanje svog života kao na pružanje posljednjeg dokaza odanosti najbližima (ibid., 8).

Richarda bismo mogli okarakterizirati kao četvrti glavni lik "u sjeni"; onaj koji je znatno utjecao na Clarissu i njen svjetonazor, ali i onaj kojeg je svojim postupcima iz prošlosti suštinski odredila Laura. On je jedini lik kojeg u romanu susrećemo u raznim životnim situacijama, čiji životni put nam se prezentira kroz njegove konkretne reakcije, a ne samo kroz vlastita sjećanja ili tuđe reminiscencije. On svojim djelovanjem bitno usmjerava tijek radnje i njen zaplet. U priči o Lauri Brown upoznajemo osjetljivog dječačića Richieja, koji intuitivno osjeća nedostatak majčine ljubavi, dok u priči o Clarissi susrećemo neizlječivo bolesnog muškarca srednjih godina, koji – umjesto da ode na dodjelu nagrade za životno djelo – počini samoubojstvo i tim svojim činom usmjerava radnju u neočekivanom smjeru: onom koji vodi do krajnje epifanije u djelu – Clarissinog i Laurinog susreta.

### Književno tkivo nasuprot filmskoj adaptaciji romana

I dok se Cunningham gotovo doslovno upisuje u izvornik, zanimljivo je promotriti kako će se Daldry upravo u priči vezanoj uz Clarissu Vaughan odlučiti na najveće zahvate u tkivu filma. U ovom dijelu radnje najveće su razlike između romana i filma *Sati.* Dok u romanu Clarissa izlazi u "lipanjsko jutro, tako lijepo i vedro da Clarissa zastaje na pragu kao na rubu nekog bazena (...) jutro posvuda prožeto tako čvrstim svjedočanstvima o novom životu..." (ibid., 13), Daldry nas prebacuje u sivkasto, prohladno jutro na kraju zime. Da je riječ o kraju zime vidljivo je po toploj odjeći glumaca i hrpicama neočišćena snijega uz rubnik pločnika. Nema slavljenja života u tjeskobnom, prljavom gradu. Vidljiva je samo užurbanost.

U sceni Louisova posjeta redatelj najednom zamjenjuje reakcije Clarisse i njena gosta. Oslanjajući se na izvornik, u kojem tijekom nenajavljene posjete Clarissi Dalloway Peter brizne u plač, Cunningham će u romanu prikazati Louisovo slamanje u emocionalnom grču. No gledatelj ga neće vidjeti, jer će Daldry radije odlučiti prikazati ridanje zabrinute Clarisse.

"Film je koncentriran na likove i njihovu borbu između erosa i tanatosa" (Gjurgjan, 2003b: 38), ali i na njihovu borbu za samoostvarenje, kao i na određivanje prioriteta u životu. Ovu tvrdnju potvrđuje činjenica da su Daldry i Hare iz filma izostavili određene scene, tzv. *satelite* bez kojih se radnja može slijediti, a koncentrirali se na *kernels* – ključne scene koje su bitne za razumijevanje radnje i isticanje spomenute borbe (usp. Chatman, 1993). Tako su u filmu izostavljena čak cijela poglavlja ili ulomci iz romana, nespominjanje kojih neće narušiti logičku strukturu naracije, ali koji ipak pružaju dojam sveukupnosti života, kao što je Clarissin susret s Walterom u Central Parku; epizoda u kojoj Clarissa susreće postariju prijateljicu svoje kćeri ili ručak na koji Clarissa nije bila pozvana. Central Park, sa svojom prljavštinom i svojim posjetiteljima te bogatstvom simultanih dojmova što ih pruža, u filmu se potpuno ignorira.



### Arhetekst nasuprot intertekstu – zrcaljenje londonske *Gospođe Dalloway* u *Satima*

U književnosti postmodernizma skepticizam će rezultirati okretanjem od javne sfere k privatnoj, intimnoj, što je najočitije na primjeru zabava obiju Clarissa. Umjesto događaja sezone, ovdje je trebalo biti riječi o poluprivatnoj večeri u krugu poznanika i prijatelja, ali ni ona se ne

Nicole Kidman kao Virginia Woolf

održi. Postaje besmislenom, kao i planirana svečanost. Ni priznata i cijenjena nagrada za životno djelo ne uručuje se.

Izostavljena je i epizoda u kojoj Clarissa na trenutak opaža "žensku glavu, prilično daleko, u profilu, poput glave na novčiću (...) kao da je anđeo nakratko dodirnuo površinu ovog svijeta..." (Cunningham, 2003: 26). Istim riječima opisala je Virginia Woolf Clarissinu uzbuđenost zbog pojave osobe iz kraljevske obitelji, kao i Cunningham dojmove postmodernističke Clarisse dok nazire lik neke filmske zvijezde. Autoritetima sada postaju glumci, ljudi kojima agenti čak određuju ime, ljudi koji se trude stvoriti privid stvarnosti, prikazati nekog drugog. Zanimljivo je da se u romanu kao moguće filmske dive, na čije pojavljivanje čeka Clarissa zajedno s još nekim mladim djevojkama, spominju obje glumice koje su u filmskim uprizorenjima obaju romana doista i glumile Clarissu – Vanessa Redgrave i Meryl Streep!

Primamljiv ručak, na koji Clarissa Vaughan nije pozvana, organizira proslavljeni glumac i homoseksualni aktivist, dok je domaćica na ručku, na koji može otići samo Richard Dalloway, još uvijek pripadnica vladajuće klase, društveno angažirana lady Bruton. Iako je upisivanje u *Gospođi Dalloway* najočitije u priči o njenoj suvremenoj imenjakinji, Cunningham je u radnji vezanoj uz Lauru na više mjesta doslovno citirao cijele ulomke izvornika, što je i označio kurzivom, a poigravanje motivima iz arheteksta vidljivo je i u priči o Virginiji.

I Virginia u *Satima* i Peter u izvorniku sanjaju alegorijske pejzaže, pune simbola, koji im otvaraju podsvjesna vrata do "onoga bitnog". Opisujući Virginijine psihičke tegobe, Cunningham će se pozivati na izvorne opise Septimusove rastrojenosti, što je i logično, budući da je te briljantne opise ludila spisateljica nažalost temeljila na vlastitu iskustvu. I Virginia i Septimus ponekad čuju grube "glasove" koji dopiru iz zidova ili pak vrapce kako pjevaju na grčkom. Virginijina zabava zapravo je skromna čajanka, ali i tu se pojavljuje motiv smrti. Ugiba jedna ptica, što Virginia poprati mišlju koja jako podsjeća na reakciju Clarisse Dalloway kada doznaje za Septimusovu smrt: "Oh, ...evo smrti, baš prije čaja" (ibid., 93).

A kad se priprema na potajni odlazak u London, Virginia osjeća radost istovjetnu onoj s kojom obje Clarisse počinju jutarnji izlazak: "Kakav ushit! Kakvo uranjanje!" (ibid., 134)

Ovih upisivanja u filmu nema, ne spominju se.

### Simbolika boja i prekomjernost

Za razliku od romana, u filmu dolazi do izražaja zastupljenost žute i plave boje, što ih Goethe u *Nauku o bojama* (*Farbenlehre*) karakterizira dominantnim bojama dijelova spektra unutar harmoničnog kruga boja. Izvođenjem mnogobrojnih pokusa, Goethe je dokazao da je riječ o dvjema glavnim bojama spektra, intenziviranjem kojih nastaju ostale boje. Polaritet svjetla i tame preslikao je na suprotnosti plave boje kao osvijetljene tame te žute kao zatamnjenog svjetla (usp. Boëtius et al., 1999). Dok se Cunningham poigrava raznim bojama, Daldry će se, dakako uz uporabu i ostalih boja, stalno vraćati kontrastiranju plave i žute u istom kadru. Tako ćemo vidjeti Lauru kako odjevena u tirkizni kućni ogrtač stoji među žutim zavjesama, njena torta bit će plava sa žutim cvjetovima, Clarissa će biti odjevena u žuto-tirkiznu kombinaciju, a u kadrovima se vrlo često pojavljuje cvijeće žute ili pak plave boje.

Već je spomenuto kako je pretjerivanje, odnosno *prekomjernost* jedna od karakteristika postmodernističke umjetnosti, a u ovom slučaju nailazit ćemo na nju poglavito u filmu. Tijekom cijelog filma gotovo da nema kadra u kojem se ne pojavljuje neki cvjetni motiv. Bilo da je riječ o cvjetnim aranžmanima, lončanicama i buketima što redovito krase interijere, ili o hipijevskim motivima cvijeća na Richardovim zavjesama iz 1970-ih, ili o raznolikim cvjetnim uzorcima na pokućstvu, Clarissinoj pregači, Angelicinoj haljinici ili Laurinu kućnom ogrtaču, Virginijinoj haljini… – u gotovo sve kadrove pomno je smješteno cvijeće. Cvijeće i kod stvarne Virginije Woolf igra veliku ulogu. Osim što simbolizira unutarnja stanja likova, ono naglašava i vizualnost, liričnost njene proze, ali i ženski princip, nježnost, ljepotu, davanje.[2]

### Simbolika parka i autentični prikazi lokaliteta u komornim djelima

Peter odlazi u Regent's Park, gdje sanja apstraktni krajolik koji mu vraća sjećanja na davne događaje, i to na "najstrašniji trenutak njegova života" (Woolf, 1997: 62) kada ga je Clarissa odbila. Na početku romana Virginia se ujutro nakratko budi, da bi potom usnula pastoralni krajolik, idiličan perivoj, ispod kojeg vreba puno strašniji i čudesniji vrt, iz kojeg sve izvire. Nakon buđenja nejasno se sjeća prve rečenice za buduću knjigu. U oba slučaja pojavljuje se motiv imaginarnog parka, vrta. Oba lika do onog što ih suštinski određuje – bitnih trenutaka iz prošlosti ili stvaralačkih dosega – dolaze putem sna, putem nesvjesnoga i podsvjesnoga.

No ovaj se doživljaj u filmu ne spominje, kao ni Central Park, koji sada ima istu funkciju kao i Regent's Park u izvorniku, iako daleko ružniji od njegovanog londonskog idiličnog perivoja. "… ovdje se napokon park pokazuje u svoj svojoj tvrdokornoj prljavštini, vidljivoj čak ispod ogrtača od trave i cvijeća; tu su prodavači droge (…) zatim luđaci, umobolnici, drogirani i ošamućeni, čija se sreća, ako su je kad i imali, istrošila (…) svijetla vodena prašina zapljusne vas iz fontane, kad mladi polugoli muškarci bace *frisbee*, iz skalupljenih taljiga uličnih prodavača diže se jedak, sočan miris; stari muškarci i žene (…) tiho razgovaraju jedni s drugima (…) blejanje automobilskih truba i brenčanje gitara" (Cunningham, 2003: 17). Park nije puka kulisa, već je određen ljudima, ali i razotkriva likove koji su se našli u njemu.

Jedini je park u filmu perivoj oko Virginijine kuće. O Central Parku i o susretu s Walterom nema ni spomena, već je na putu prema cvjećarnici prikazana jedino užurbana Clarissa, koja mo-



**2** Rascvjetani vrt ili samo sjećanje na njega mogu u likovima potaknuti doživljaj punine života. Vrt ili park pojavljuju se "poput glagola koji djeluje, funkcionalan je u otkrivanju karaktera onih koji su se slučajno u njemu našli" (Beker, 1995: 214).

bitelom ugovara detalje za nadolazeći *party*. To se može objasniti već spomenutom usmjerenošću Daldryja i Harea na prikazivanje samo ključnih dijelova zapleta. Mjesta radnje inače su vjerno transponirana na film. Riječ je o autentičnim lokacijama New Yorka i prikazu stambenih predgrađa Los Angelesa s tada novoizgrađenim uniformnim obiteljskim kućama, te o imanju Hogarth u predgrađu Londona i krajolicima u Sussexu na obalama rijeke Ouse.

Na početku filma polutotalom se uvodi šire mjesto radnje, koje prikazuje položaj likova u okruženju. Oba medija – i roman i film – daju vrlo dojmljive prikaze eksterijera. Za razliku od ugodnog, humanog Richmonda, ili suncem obasjane i palmama urešene ulice u okolici L. A.-ja u obama medijima, ili pak šarmantnog New Yorka iz romana, Daldryjev prikaz tog grada odaje sumornost, hladnoću i prljavštinu. Taj se dojam pojačava transponiranjem radnje u razdoblje ranog proljeća ili kasne zime, kad je i snijeg uz rubove kolnika na nekim mjestima sivocrne boje.

Zapravo se većina radnje odvija u zatvorenim prostorima, što *Sate* čini komornim filmom. Predočuju se tri interijera, prikaz kojih se temelji na detaljnim opisima što ih nudi roman. Interijeri su usklađeni s atmosferom i raspoloženjem likova. Virginia tako ujutro silazi u "sumračnu jutarnju tišinu predvorja. Kuća Hogarth uvijek ima u sebi nečega noćnog, unatoč kaosu od papira i knjiga, usprkos svijetlim jastučićima i perzijskim sagovima" (ibid., 28). Laura Brown živi u jednoj od jednokatnica novoizgrađenog naselja, namještenoj u stilu 1950-ih, s pažljivo održavanim detaljima, kao što je "blistava, obilno zalijevana tratina, gotovo nezemaljski zelena" (ibid., 40). U filmu je vješto vizualiziran nagoviješteni kič tog interijera, ali i lažna obiteljska idila razdoblja.

Cunningham detaljno opisuje, a Daldry vjerno predočuje komforni interijer s pomno odabranim namještajem, u kojem živi Clarissa. Zanimljiv je Louisov komentar u romanu, kada Clarissin dom doživljava kao mogući filmski surogat stvarnog doma. "Sally i Clarissa žive u stanu koji je savršena replika stana gornje klase u West Villageu; nije teško zamisliti kako asistent nekog producenta korača po njemu s popisom u ruci" (ibid., 102) i trudi se da kulisa djeluje što uvjerljivije kako bi se stekao privid "kakvi su ljudi *zapravo*" (ibid., 102). Ova praksa zamjene stvarnosti surogatima, što ju ovdje ističe Cunningham, tipična je za postmodernizam. Tako i Richard živi u zapuštenoj "četvrti koja je nekad bila središte nečeg novog i divljeg (...) a danas je imitacija sama sebe, bezazlen sajam za turiste" (ibid., 44-45).

Posebno je zapušten Richardov stan, do kojeg se dolazi industrijskim dizalom, a u kojem se Clarissa osjeća kao da je prošla kroz Alicino zrcalo i ne bi ju nimalo iznenadilo da "malo jato srebrnih ribica sune mimo nje u tom sumraku" (ibid., 48). Raspad Richardove ličnosti autori su naglasili i potpunim kaosom u kojem živi. Tako je na pregradnim zidovima ožbukana siva opeka, odvodne cijevi vide se u kutu, a u obama medijima je posebna pozornost posvećena njegovu "flanelskom kućnom ogrtaču (dječja verzija u veličini odrasle osobe, crno-plavi, s otisnutim raketama i astronautima s kacigom na glavi)" (ibid., 48) i ofucanom, smrdljivom naslonjaču čovjeka koji je "dopustio da stvari odu tako daleko (...) da je teško ustanoviti razliku između ludila i beznađa" (ibid., 49).

### Decentrirano klizanje u prostoru i vremenu

U oba se medija na samom početku navode vrlo kratko i jednostavno vremena i mjesta radnje. U filmu su izražena vrlo malena odstupanja od vremena radnje navedenog u romanu, i to u pričama koje nisu utemeljene na stvarnim događajima. Riječ je o odstupanjima od nekoliko godina, koja ničime ne mijenjaju tijek radnje. No kad je riječ o tijeku radnje vezanom uz Virginiju, odstupanja između filma i romana nema, već se i roman i film trude što vjernije preslikati ambijent i vrijeme odvijanja radnje. Scene su snimane na autentičnim lokacijama u Richmondu i na rijeci Ouse, a i u romanu i u filmu točno su navedene godine 1941. i 1923.

U *Satima* je izraženo višestruko ukidanje prostorno-vremenskih ograničenja, i to unutar romana kao cjeline, ali i unutar svakog poglavlja, gdje dolazi do sažimanja i rastezanja radnje, uvjetovanih čestim reminiscencijama likova. Nakon opisa vanjskih događaja, vrijeme za likove stane, jer utonu u razmišljanja, sjećanja. Ovakva produljenja trenutka u filmu su uglavnom zanemarena. Za opis unutarnjih doživljaja redatelj se služi već spomenutim filmskim izražajnim sredstvima, primjerice fokusiranjem lica junakinja i dugim kadrovima lica u krupnom planu. Nema simultanosti na način kako to postiže V. Woolf, koja u *Gospođi Dalloway* prikazuje paralelna proživljavanja više ljudi na različitim mjestima u isto vrijeme, određeno otkucajima Big Bena. U *Satima* se paralelno opisuju radnje od jutra do večeri u trima različitim dijelovima 20. stoljeća. Prikazuju se potpuno drugačiji načini života, ali i općeljudske težnje i dvojbe, koje uvijek ostaju iste. Ta simultanost izraženija je u filmu zbog tehničkih mogućnosti montaže, kojom se postiže izravno prožimanje scena, ali i svijesti likova.

Dok u arhetekstu vrijeme postaje subjektivna kategorija, prikazana u svom doživljenom vidu, ovisna o unutarnjim previranjima, promišljanjima i sjećanju protagonista, a vanjska se radnja ograničava na događanja u jednom danu, uvijek nanovo određena širenjem olovnih krugova Big Bena (usp. Woolf, 1997), u *Satima* se potpuno ukidaju prostorno-vremenska ograničenja. Radnja šeće kroz cijelo stoljeće – bez problema seli se s kraja 20. stoljeća u 1920-e pa natrag u 1950-e – naizmjenično i uvijek nanovo iz New Yorka u Los Angeles, pa u Richmond... Ova je pojava u skladu s "bajkovitošću" postmodernizma, koji ukida barijere prostorno-vremenskoga kontinuuma. No ovdje se u okviru svakog od 22 poglavlja vanjska radnja odvija kronološki i ponovnim vraćanjem pojedinom tijeku radnje, nastavlja se točno ondje gdje je u prethodnom poglavlju stala.

U *Satima* se gubi decidirano odbrojavanje sati, već se događaji u pojedinim pričama sami nižu logičkim slijedom. I vrijeme se seli iz sfere javnoga i preciznoga u privatnu, intimnu sferu neodređenosti. Nema više olovnih krugova monumentalnog Big Bena, koji točno određuju vrijeme, već se spominje ružna budilica uz uzglavlje Laure Brown, na kojoj je "dobrano prošlo sedam" (Cuningham, 2003: 33) i Leonardov džepni sat na kojem je "blizu pola jedanaest" (ibid., 61). U predvečerje Virginia osluškuje kako će "sve ure u kući uskoro odbiti pola sata, (...) dok se uličnе svjetiljke – boje blijedog limuna pod tintanoplavim nebom – pale u cijelom Richmondu" (ibid., 131). Termini koji se u *Satima* navješćuju kao precizne odrednice ne realiziraju se. Više se puta spominje četiri popodne, vrijeme kad je Vanessa trebala doći na čaj i prema kojem se ravnaju ostali ukućani, ali ona urani pa nenajavljeno dolazi sat i pol ranije, tako da i taj unaprijed zacrtani orijentir – propada.

Jedino precizno izraženo vrijeme, koje se u *Satima* više puta spominje, jest 15:30 – vrijeme kada će Clarissa doći po Richarda kako bi otišli na prijam. Poslije se pokazuje da je riječ o kobnom vremenu njegova samoubojstva. Za Clarissu toliko važan termin u pet popodne, kad je trebao biti *party*, također se ne realizira, otkazuje se i potpuno prevrednuje.

Iako je stalno prisutan vremenski diskontinuitet, radnja je pregledna, jer je unatoč vremensko-prostornoj razmrvljenosti uzročno-posljedično uvjetovana i kronološki ustrojena. Svaka se priča nastavlja ondje gdje je stala, a unutar pojedinih priča nema logičkih nejasnoća.



### Filmska i književna izražajna sredstva u oblikovanju likova

Već je spomenuto da zbog različite prirode filma i književnosti nužno dolazi do razlika u percepciji likova. Tijekom čitanja nadograđujemo na vizualan način. Potaknuti tekstom stvaramo vlastite mentalne slike, dok smo pri gledanju filma ograničeni na zvučnu i slikovnu percepciju već ponuđenoga. To ponuđeno ne mora se nužno slagati s našim predodžbama o "ugodnoj kući, lije-

poj ženi…", što ih film želi ponuditi. Budući da polazi od zornog prikaza konkretne stvarnosti, film je nužno audiovizualno deskriptivna umjetnost, za razliku od književnosti koja se često referira poglavito na unutarnji svijet likova.

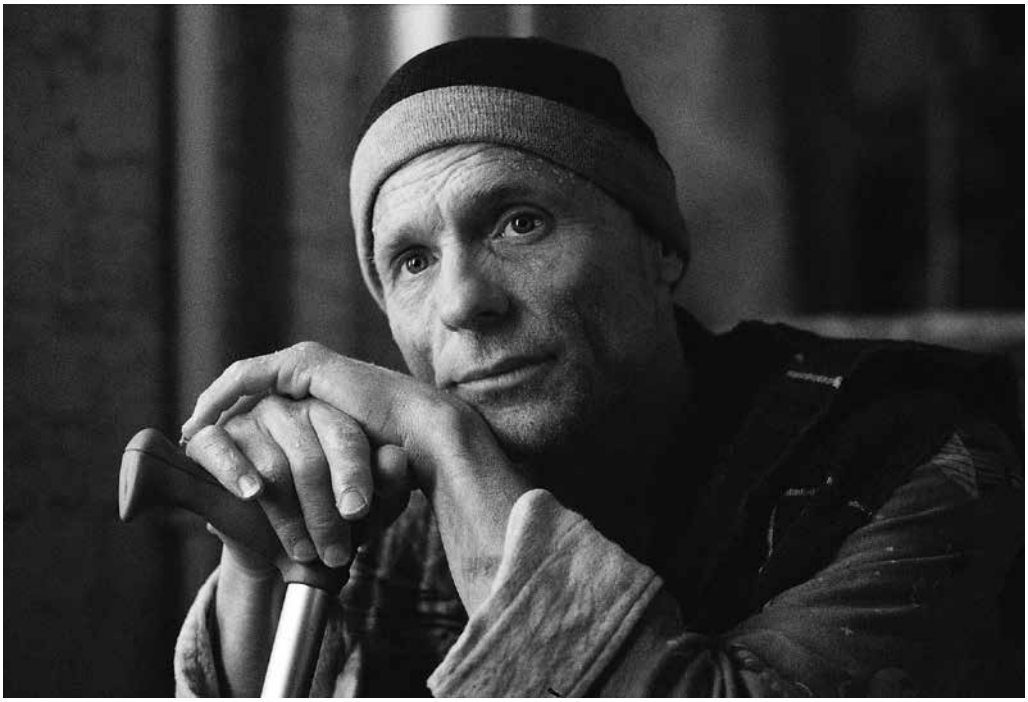
U okviru svakog pojedinog tijeka radnje, unutar vanjskih događanja odvijaju se razna unutarnja previranja likova, njihova sjećanja, radosti i zdvajanja, a Cunningham ih – kao i Woolf – predočuje tehnikom tuneliranja i slobodnoga neupravnoga govora. Ta se unutarnja previranja u filmu prikazuju filmskim izražajnim sredstvima – primjerice fokusiranjem, odabirom krupnog plana i prikazom detalja lica protagonistica, popraćenih izmijenjenim kutom snimanja i odgovarajućom glazbenom kulisom. Velika se pozornost posvećuje i odabiru interijera, lociranju likova u adekvatne ambijente koji odražavaju svijet likova. Uz uporabu uobičajenih filmskih izražajnih sredstava dolazi do dramaturške preformulacije – dodaju se neke scene kojih nema u knjizi, a koje su u filmu potrebne kako bi uvele dijelove fabule, prikazane u romanu kroz reminiscencije protagonistica. Također dolazi do premještanja detalja tkiva romana u novi kontekst na filmu.

Izrazito dojmljiva scena u filmu je trenutak kada Laura čita u hotelskoj sobi. Daldry je naglasio čvrstu nakanu samoubojstva, koja u romanu uopće nije eksplicitno izražena. Laura u knjizi više puta koketira s tom idejom kao s uvijek mogućim izlazom, ali se definitivno odlučuje za život. Ne samo zbog djeteta koje nosi već i zbog sebe same, što potvrđuje i svojim kasnijim odabirom – odlaskom. Jer život je za nju bio moguć samo negdje drugdje. U filmu Laura uzima tablete, ali u knjizi nema opisa stvarnog pokušaja samoubojstva. Film dodaje pakiranje tableta u torbu za hotel i njihovo istresanje na krevet u hotelskoj sobi. Time se vizualizira i intenzivira nakana, i to tako što je jednostavno "premjestio" jedan detalj i upotrijebio ga na efektniji način. Tablete se u romanu spominju u sceni pripreme odlaska na spavanje, kad ih Laura u kupaonici prebrojava i slaže, ali se iz prikaza njenih misli jasno može shvatiti da na njih gleda kao na uvijek prisutnu, utješiteljsku mogućnost bijega (usp. ibid., 170).

Dok u romanu Virginia razmišlja o bijegu u London, ali se zaputi prema kući na vrijeme da ju Leonard ne "pročita", u filmu je ta scena promijenjena. Leonard je u filmu nalazi na peronu kako čeka vlak koji upravo stiže i koji ona zbog Leonardova dolaska propušta. Tako se postiže dodatna dramska napetost, jer je Virginia osujećena u svojoj nakani. Dolazi do verbalnog konflikta – preglasnog, razjašnjavajućeg razgovora u kojem na vidjelo izlaze i njene i njegove želje i strahovi. Kako bi izbjegao mogući filmski dosadan prikaz unutarnjih previranja, Daldry je inscenirao sukob u kojem su se nagomilana unutarnja previranja likova iskristalizirala kroz filmsko narativno sredstvo – dijalog.

Osim što Virginia i Leonard žustro raspravljaju o potrebi odlaska u London, samo u filmu Virginia sestri predbacuje svoju izoliranost od društvenih događanja, jer ova priređuje druženja na koja Virginia, kao osoba s psihičkim tegobama, nije pozvana. Virginia u filmu razgovara s Leonardom o oblikovanju i sudbini glavnog lika romana u nastanku, a u knjizi o tome samo razmišlja. U filmu Richard upozorava Clarissu da će morati početi živjeti kad on umre, jer skrbeći za njega zapravo izbjegava prepustiti se svom vlastitom životu, a u knjizi je ta ideja neizravno naznačena. Dok se u romanu Laura prisjeća kako je upoznala Dana i zašto se vjenčala s njim, u filmu on taj događaj sa svog gledišta prepričava Richieju. Clarissa u romanu opetovano razmišlja o vremenu kada je bila istinski sretna, dok u filmu o tim svojim razmišljanjima razgovara sa svojom kćerkom Julijom.

Laurina odluka da napusti obitelj gledatelju se priopćuje na kraju filma, u tzv. razjašnjavajućem monologu, još jednom od narativnih sredstava kojima se Daldry služi kako bi prikazao ono nevidljivo na filmskome platnu – unutarnji svijet likova. Tako Laura Brown na kraju filma objaš-



Ed Harris u ulozi Richarda Browna

njava Clarissi zašto je ostavila obitelj, dok čitatelj romana tu informaciju doznaje kroz Clarissino razmišljanje, kojim nam se predočuje njen doživljaj Laure, dojam koji je ostavila na nju svojim izgledom, ali i postupcima iz prošlosti, "... ta žena od gnjeva i žalosti, od patosa i blistave ljupkosti, žena zaljubljena u smrt; žrtva i mučiteljica, koja je kao duh obilazila Richardov rad (...) ljubljeno biće, izdajica. Ovdje je jedna stara žena, umirovljena knjižničarka iz Toronta, koja na nogama ima staračke cipele" (ibid., 178).

Ovi primjeri pokazuju kako se tuneliranja u knjizi zamjenjuju vješto ukomponiranim razgovorima protagonistica s partnerima, u kojima objašnjavaju i objavljuju svoja unutarnja previranja. Tunele reminiscencija i asocijacija film zamjenjuje svojim najjačim naracijskim sredstvom – dijalogom. Mislim da bi gledatelji ostali zakinuti za prikaz unutarnjih svjetova i problematike junakinja da ih Daldry nije preoblikovao i dodao kao dijaloge. Jer film ne komentira. Nema objašnjavajućih komentara ili unutarnjih glasova, koji bi tumačili stanja likova. Jedino u sceni u hotelu, u kojoj se prožimaju Laurin i Virginijin svijet, čujemo Virginijin unutarnji glas, ali taj glas "samo" iščitava ulomak iz *Gospođe Dalloway*, ne pojašnjava nam Laurine osjećaje u tom trenu. Gledatelju je prepušteno da sam odgonetava osjećaje na temelju izraza lica glumica i filmskih izražajnih sredstava.

Sve žene, uključujući Susan Rawlings i Clarissu Dalloway – likove iz arhetekstova doživljavaju oslobađajući, intenzivan osjećaj tjelesne odsutnosti – *absences*. Clarissa "osjeća prisutnost vlastita duha; dio nje odjednom je najneuništivije živ i najmanje očit; dio koji ne posjeduje ništa; koji začuđeno i nezainteresirano, kao turist u muzeju promatra (...) Mogla bi sve jednostavno ostaviti i vratiti se u svoj drugi dom, u kojem ne postoje ni Sally ni Richard, gdje je samo iskonska Clarissa, djevojka koja je postala žena, još puna nade, još sposobna za svašta" (ibid., 75).

Ovaj se osjećaj u filmu prikazuje uz pomoć razjašnjavajućeg dijaloga, kad Julia u razgovoru s majkom sve njene prijatelje okarakterizira čudnima i kaže da ih mahom doživljava kao da su neki duhovi iz prošlosti – kao da u njima žive još oni povlašteni "trenuci postojanja" kao sjećanja na

ispunjenu mladost. Isti osjećaj opisuje i Louis koji je, ostavivši život u Americi, na putu za Madrid osjetio oslobađanje "i onu vrstu sreće koju, zamišljao je, možda osjećaju duhovi, oslobođeni zemaljskih tjelesa, ali u posjedu vlastitog Ja" (ibid., 111).

Lauri se "čini da ne osjeća svoje tijelo, premda zna da je tu (...) kao da nije ništa drugo do plutajući um; čak ni mozak unutar lubanje, tek pojava koja zamjećuje, nekakav duh" (ibid., 170). Da bi prikazao te osjećaje kod Louisa i Laure, Cunningham se koristi već poznatom tehnikom tuneliranja i slobodnim neizravnim govorom, dok se oni u filmu predočuju korištenjem krupnoga plana – fokusirajući lice junakinje u dugim kadrovima i kretanjem kamere oko nje. Kod zumiranja se (od širokokutnika prema uskokutniku) pojačava kontakt gledatelj – ekran i postiže dramatičnost scene (usp. Mikić, 2001).

Tako se u romanu primjerice tuneliranjem i slobodnim kombiniranjem vanjske radnje i Laurinih asocijacija opisuje Laurin odlazak na spavanje, a osjećaj odsutnosti pojavljuje se kao distanciranje od tjelesnog kontakta s mužem i kao mogućnost očuvanja integriteta. Ta je scena u filmu također ilustracija njena unutarnjeg proživljavanja, ali s drugačijim naglaskom. Kamera u krupnom planu prikazuje samo njeno uplakano lice, koje je u diskrepanciji s glasom, jer se ona, razgovarajući s mužem u susjednoj sobi, trudi zvučati bezbrižno. Na njenu licu u dugom se kadru ocrtava nijemi očaj dok rida bez glasa, ali s izrazom lica koji simulira bezglasni plač iz dna duše i podsjeća na Munchov *Krik*.

Prijevod literarnoga predloška u film oslanja se neizbježno na tehniku montaže. U montažnoj sekvenci, u kojoj se objedinjuju prizori iz Virginijina dnevnog boravka (dok u mislima "piše") i iz hotelske sobe br. 19, naročito dolazi do izražaja intenzitet kako Laurinih tako i Virginijih unutarnjih previranja. Intenzivnost proživljavanja postignuta je brzom izmjenom kadrova Laurina i Virginijina lica, svakog u svom prostorno-vremenskom okruženju. Dok vidimo Lauru kako čita knjigu *Gospođa Dalloway*, kao *voice-over* čujemo Virginijin glas dok zamišlja tekst u kojem Clarissa razmišlja o Septimusovu samoubojstvu, razumijevajući njegov čin. To nam sugerira da Laura upravo čita taj odlomak, koji afirmira ideju samoubojstva. *Voice-over* se nastavlja, ali sada u krupnom planu vidimo kako se dodatno zumira Virginijino lice – zadubljeno u kreativnom činu, odsutno usred ispijanja čaja s obitelji. Potom brzi rez – Laura se bori s priviđenjima utapanja u muljevitoj vodi i u hipu ipak odlučuje za život, što je prikazano naglim povlačenjem vode, njezinim uspravljanjem u krevetu i negativnim zumiranjem. Potom rez – vraćamo se Virginiji i njenim gostima, no sada prikazanima srednjim planom (tj. s neznatnim odmakom), kroz razgovor autorice s nećakinjom doznajemo njenu odluku da junakinju ipak ostavi na životu. Cijelo vrijeme burnih reakcija i Laurinim i Virginijinim prostorom odjekuje smireni Virginijin glas u tehnici neprekinutog glasa komentara, postupka kojim film sugerira da je riječ o unutarnjim proživljavanjima protagonista, što su obilježena ulomkom iz romana *Gospođa Dalloway*.

Naglašeno je pretakanje svijesti. Ideja koja se pojavljuje u svijesti jednog lika razvija se u svijesti drugoga. I Laura i Virginia bore se s idejom samoubojstva, no u sljedećem se trenutku ipak odlučuju za život. Sam život, "mirijada dojmova", svevremenska aktualnost ljudskih htijenja i zdvajanja, u ovoj je sceni vrlo uspješno prikazan spretnim korištenjem tehničkih mogućnosti filma. Efektnom montažom, kombinacijom različitih kutova snimanja uz adekvatnu zvučnu kulisu autori su s lakoćom objedinili proživljavanja dviju žena u odvojenim prostornim i vremenskim okruženjima. U romanu su njihova proživljavanja prikazana odvojeno, svako u svom odlomku – dok u 13. poglavlju Virginia odlučuje da Clarissa ipak neće biti nevjesta smrti, jer previše voli život, Laura se u sljedećem poglavlju odlučuje za život, čitajući Virginijin tekst o Clarissinu doživljaju smrtnosti.

### Specifičnosti kompozicija romana i filma

Za razliku od izvornika s početka stoljeća, koji zahtijeva maksimalnu koncentraciju čitatelja pri razlučivanju unutarnjih proživljavanja od opisa vanjskih događaja, Cunningham izlazi ususret čitatelju s kraja stoljeća i ustrojava 22 pregledna poglavlja u knjizi, sukcesivnom izmjenom kojih slobodno "šeće" prostorom triju priča. Iako se tijek radnje uvijek nanovo prekida, seli u drugo prostorno-vremensko okruženje, svaka se priča uvijek logički nastavlja ondje gdje je stala. Podjela i raspored sekvenci u filmu u velikoj većini odgovaraju poglavljima u romanu. Dodatno – mnogobrojne ulomke romana, koje je ocijenio nebitnima za održavanje logike zapleta, Daldry izbacuje, koncentrirajući se na elemente potrebne za uspješnu kompoziciju filma.

Prolog uvodi događaj koji se kronološki nalazi u sredini ostalih opisanih događaja, odvojen od preostalih triju priča. Ponovljenim prikazom tog istog događaja, uz izmijenjen tekst – film i završava. Tako tvori zatvorenu cjelinu, ali nas istodobno vraća na početak, kao primjerice Samuel Beckett u romanu *Molloy*. Ovaj postupak čest je kod autora postmodernizma, no ponavljanje scene kod Daldryja ne zbunjuje gledatelja, već uokviruje radnju i podcrtava početnu scenu. Nakon što smo u prologu već upoznati sa sudbinom jedne od protagonistica, slijedi analepsa. Autori nas vraćaju protagonistici, ali na drugo mjesto, dvadesetak godina u prošlost. No događaji koji se u nastavku opisuju ne objašnjavaju zašto je došlo do samoubojstva (što je čest razlog korištenja analepse), već pratimo jedan relativno miran dan u spisateljičinu životu. Razlozi njena očajničkog čina navode se već u prologu.

Montažna sekvenca nakon scene samoubojstva, koja odgovara prologu romana, uporabom paralelnih kadrova uvodi tri paralelne priče. Tipično za hollywoodsku produkciju polazi od sukcesivnog prikaza triju prostora u polutotalu, iz kojih se izdvajaju partneri triju protagonistica, koji ujutro dolaze u kuće u kojima one još spavaju. Dok sekvenca kojom se uvodi mjesto radnje po ustrojstvu odgovara strukturi romana, u kojem se – u jukstapoziciji i jasno razgraničene – izmjenjuju tri priče, sljedeća sekvenca kao da nas "naglo zavrti", tj. nastoji maksimalno angažirati gledatelja stalnim pretakanjima radnje, prijelazima iz jednoga vremena u drugo, prelijevanjima boja, buketa, scenografija. Polazeći od jednog elementa kadra, redatelj ga koristi u sljedećem na istom mjestu u okviru kadra, koji sada prikazuje potpuno različitu scenu, pa se tako element kadra pretvara u poveznicu između dvaju različitih svjetova. Osim postizanja učinkovitog vizualnog efekta u gledatelja, ovaj postupak omogućuje kreativno i nesputano putovanje kroz prostor i vrijeme. Također dolazi do povezivanja svih triju priča i njihova transcendiranja na višu, općeljudsku razinu.

Možemo lako zamisliti da se obavljanje jutarnjih toaleta odvija simultano u domovima tih triju žena (ili na pregrađenoj pozornici kazališta). Jedna započne radnju, a druga ju dovrši. Obje istodobno upleću kosu, Clarissa nagne glavu nad umivaonik, a podigne ju Virginia. Dojmljiv je prizor premještanja cvijeća. Dok Clarissa podiže sa stolića vazu s crvenim ružama, prenosi ih Dan u vazi istog oblika, ali ruže postaju žutima, dok ih konačno, na okrugli stolić ne spusti Virginijina sluškinja, samo što je sada riječ o plavom cvijeću.

Cijelo to vrijeme, dok je gledatelj maksimalno angažiran razlučivanjem i definiranjem priča i bombardiran vizualnim efektima, prikazuje se najavna *špica*, koja u filmu ima istu ulogu kao i spuštanje, odnosno dizanje zastora u kazalištu – povlačenje jasne granice između predstave i stvarnosti. Ali gledatelj jedva da zamjećuje podatke o filmskim djelatnicima, pretrpan obiljem informacija koje mu se prezentiraju baš tada.

Već je spomenuto da izmjena sekvenci uglavnom odgovara redoslijedu poglavlja u knjizi. Ona je najčešće riješena jednostavnom, ali diskretnom, smirenom izmjenom kadrova, ali i *match*

*cutom*. On odgovara konektorima u knjizi, koji tijesno povezuju poglavlja uporabom zajedničkih motiva. Tako primjerice dok jedno poglavlje završava polaganjem mrtvoga drozda na odar od žutih ruža, novo počinje polaganjem žutog cvijeća u Clarissinu vazu. U filmu će scena drozdova "pogreba" završiti prikazom detalja – prvo će nas gledati mrtve drozdove oči, potom se kamera seli na Virginijine oči, a na kraju vidimo Laurine oči. Ovim povezivanjem detalja ne samo da se radnja efektno preselila u drugo vrijeme, već se i naznačila sveprisutnost motiva smrti.

Dok analepsa ne daje odgovore na pitanja, koja bi mogla izvirati iz netom prikazane situacije, prolepsa ispunjava ulogu na koju smo se naviknuli. Jedini proleptički prikaz u romanu jest u njegovu prologu, gdje nalazimo kratak opis mlade majke s trogodišnjim sinom, koji prolaze mostom u blizini mjesta gdje leži mrtva Virginia. Naknadno ga možemo shvatiti kao anticipiranje, osjenčavanje Laure i Richieja. Prolepsu u filmu nalazimo primjerice u sceni kad Louis dolazi u posjet Clarissi, koja priprema večeru i sluša glazbu. Riječ je o kompoziciji Richarda Straussa *Beim Schlafengehen*, jednoj od *Četiri posljednje pjesme*, kojima se nagovješta prisutnost smrti.

*Sati* počinju krajem jedne priče, i to one utemeljene na stvarnim događajima i osobama, a druge dvije fikcionalne priče spajaju se na kraju romana u, za čitatelja iznenađujućem, trenutku spoznaje. U *Satima* – i u romanu i u filmu – likovi oko Clarisse znaju da će nakon Richardove smrti zapravo doći Laura Brown, ali to nije poznato i čitatelju. On to eventualno može naslutiti iz Richardova nadimka dok je bio dijete, ali budući da se odrasli likovi pojavljuju u dvjema naizgled potpuno odvojenim pričama, ne povezujemo ih do pred sam kraj. Ovakvih iznenađenja u *Gospođi Dalloway* nema, jer čitatelj zna puno više o likovima od njih samih. U filmu je moguće naslutiti da Richard ima neke veze s Laurom, i to s pomoću jedne kratke prolepse. Riječ je o sceni u kojoj Richard malo prije smrti duboko nesretan promatra sliku mladenke u pozi filmskih diva iz 1950-ih, koju redatelj negativno zumira, a u kojoj prepoznajemo Lauru Brown.

I roman i film tvore, svaki na svoj način, zatvorene cjeline. Dok roman – nakon prologa – počinje pripovijedanje triju priča Clarissinim izlaskom, završna scena bit će opet kod Clarisse, na pripremljenom, ali neodržanom *partyju* koji se nakon Richardovog samoubojstva pretvara u intimne karmine. Tu se Cunningham potpuno naslanja na izvornik, čak počinje i završava sličnim riječima kao Woolf u *Gospođi Dalloway*. Navečer se susreću likovi iz paralelnih radnji i – idu jesti. "Dođite, gospođo Brown, kaže. Sve je pripremljeno" (ibid., 178). Za razliku od nekih postmodernističkih romana sa zbunjujućim krajem, ovdje je kraj jasan, no istodobno je otvoren, ostavlja mogućnost naknadnog dopisivanja.

Daldry uvodi dodatnu – završnu scenu Virginijina samoubojstva. Tako on počinje i završava scenom samoutapanja. Tom scenom parafrazira kraj romana, u kojem je – tehnikom tuneliranja – prikazano Clarissino (a vjerojatno i autorsko) razmišljanje o životu, hvalospjev preostalim satima. Čini se kao da je pokušao dati odgovor na pitanje što ga je Cunningham više puta ponovio kroz riječi Laure Brown – kako je moguće odabrati smrt kada se toliko cijeni život, kao što je to učinila Virginia. Daldry je kao nastavak oproštajnog pisma iz prologa naveo nešto izmijenjene riječi iz *Gospođe Dalloway*; kako se života treba znati odreći u pravom trenutku. Koliko god te riječi lirski zvučale, spisateljicu je na takav korak mogao nagnati samo krajnji očaj. Autodestruktivan, krajnje očajnički postupak prikazan je uljepšano. Na lirski način, tješiteljski.

Film završava "negativnim" zumiranjem, koje se "doimlje kao rastanak, zaključnica" (Mikić, 2001: 39). Smanjivanjem se gube mnogobrojni detalji i kadar postaje anonimniji, prostorna distanca uspostavlja i unutarnju, psihološku distancu, udaljavanje i oproštaj od lika.

Kao što neki kritičari tvrde, roman se može čitati i razumjeti i bez poznavanja *Gospođe Dallloway*. Dodajem: i film se može gledati bez poznavanja romana *Sati*. No u obama slučajevima

i čitatelj i gledatelj ostat će višestruko zakinuti. U prvom redu – jer neće pročitati dva izvanredna romana, a potom jer će im ostati uskraćena draž uspoređivanja, razotkrivanja skrivenih kodova u književnim tekstovima, njihovo odražavanje u novim djelima, medijima i drugim vremenima i kulturama. Kako je to u *Nauku o boji* iz 1810. Goethe pokazao, svjetlo i tama pripadaju zajedno (usp. Boëtius et al., 1999). Tako se, izražavajući puninu života, naše svijetle i tamne strane, tople i hladne boje naših zdvajanja i čežnji za ispunjenjem odražavaju, zrcale i u rascvjetanom vrtu gospođe Dalloway i u raznolikosti jedinstvenih sati, "kad nam se unatoč nepovoljnim okolnostima i očekivanjima čini da se naši životi naglo otvaraju i pružaju nam sve o čemu smo ikad sanjali (...) radujemo se gradu, jutru; nadamo se više nego bilo čemu, da će toga biti još." (Cunningham, 2003: 178)

Već je Virginia Woolf tvrdila kako treba pisati o običnim ljudima, prikazati tragiku i komiku njihova života u jednom jedinom satu. Cunningham izražava svoje slaganje s njom, izjavljujući kako svaki sat sadrži materijal za velika književna djela, za cijeli život, kao što svaka stanica sadrži potpuni genetski kod (usp. Degenhart, 2004).

Nema nevažnih sati u životu. Svaki – i najbezazleniji – sat, događaj, može biti presudan.

**Literatura**

**Auerbach, Erich**, 2004, "Smeđa čarapa", u: *Mimeza: Prikaz zbilje u zapadnoeuropskoj književnosti*, Zagreb: Hena Com, str. 501–28.

**Beker, Miroslav**, 1997, "Pogovor", u: Woolf, Virginia, *Gospođa Dalloway*, Zagreb: Sysprint, str. 201–14.

**Beker, Miroslav**, 1995, *Uvod u komparativnu književnost*, Zagreb: Školska knjiga

**Boëtius, Henrik; Lauridsen, Marie Louise; Lefevre, Marie Louise**, 1999, *Das Licht, das Dunkel und die Farben*, Bonn: Inter Nationes

**Chatman, Seymour**, 1993, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, London: Cornell University Press

**Cunningham, Michael**, 2003, *Sati*, prevela Blanka Pečnik-Kroflin, Zagreb: Algoritam

**Cunningham, Michael**, 1999, *The Hours*, London: Fourth Estate

**Cvitan, Grozdana**, 2002, "Granice i žrtve slobode", *Zarez,* god. IV, br. 92, <http://216.239.59.104/ www.zarez.hr/92/kritika4.htm>, posjet 26. srpnja 2012.

**Degenhart, Curt**, 2004, "The Hours – Interview with Michael Cunningham", *Lycos Worldwide*, < http://lycos.com/thehours_int.asp.>, posjet 26. srpnja 2004.

**Freund, Wieland**, 2000, "Erfolgreich schwarzfahren", *Die Welt – Literarische Welt,* <www.welt.de/print-welt/article504255/Erfolgreich-schwarzfahren.html>, posjet 9. prosinca 2012.

**Gjurgjan, Ljiljana Ina**, 1983, "Dvoznačnost funkcije mita 'domaćeg anđela' u romanu V. Woolf *Ka svjetioniku*", *Republika*, god. 39, br. 11–12, str. 156–62.

**Gjurgjan, Ljiljana Ina**, 2003, "Roman postmodernog konstruktivizma – Michael Cunningham: Sati (The Hours)", *Književna smotra,* god. 35, br. 127, str. 133–34.

**Gjurgjan, Ljiljana Ina,** 2003, "Sati prije smrti", *Zarez*, god. 5, br.113, str. 38.

**Lessing, Doris**, 1987, "To Room Nineteen", u: Bradbury, Malcolm (ur.), *The Penguine Book of Modern British Short Stories*, Harmondsworth: Penguine, str. 150–80.

**Lodge, David,** 1988, *Načini modernog pisanja*, Zagreb: Globus – Stvarnost

**Mikić, Krešimir**, 2001, *Film u nastavi medijske kulture*, Zagreb: Educa

**Pavličić, Pavao**, 1993, "Čemu služi autoreferencijalnost", u: Oraić Tolić, Dubravka; Žmegač, Viktor (ur.), *Intertekstualnost & Autoreferencijalnost*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, str. 105–14.

**Rubeša, Dragan**, 2003, "Ušminkana uspavanka", *Vijenac*, god. 11, br. 237,

<http://matica.hrvatska.hr/Vijenac/vijenac237.nsf/AllWebDocs/sati>, posjet 2. prosinca 2012.
**Solar, Milivoj**, 1995, *Laka i teška književnost*, Zagreb: Matica Hrvatska
**Solar, Milivoj**, 2005, *Teorija književnosti*, Zagreb: Školska knjiga
**Solar, Milivoj**, 2007, *Književni leksikon*, Zagreb: Matica Hrvatska
**Vidan, Ivo**, 1981, "Punina trenutka u struji svijesti", u: Woolf, Virginia, *Gospođa Dalloway*, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, str. 199–213.
**Woolf, Virginia**, 1997, *Gospođa Dalloway*, preveo Mate Maras, Zagreb: SysPrint

UDK: 821.113.6LARSSON.094

Ivana Rogar

# Funkcija praznog označitelja u filmskoj trilogiji *Millennium*

**Sažetak:** Filmovi snimljeni u Skandinaviji promijenili su se 1990-ih. Kao i hollywoodski filmovi, noviji skandinavski filmovi imaju kriminalističku priču, međutim, osmišljeni su na umjetnički način, čime djeluju kao proizvod visoke i niske kulture. Adaptacija trilogije *Millennium* Stiega Larssona upravo je takva vrsta filma: sadrži elemente kriminalističke priče i posebnu odliku koja je netipična za "obične" kriminalističke filmove. Ta je posebna odlika protagonistkinja Lisbeth Salander: vrlo neobičan lik u koji se lako upisuju razna značenja. Time ona postaje prazni označitelj i sredstvo identificiranja.

**Ključne riječi:** prazni označitelj, zločin, populizam, detektivski film, novi stil režiranja

Najava švedske ekranizacije prvoga dijela trilogije Stiega Larssona *Muškarci koji mrze žene* (*Män som hatar kvinnor*, Niels Arden Oplev, 2009) sadrži kratke naizmjenične kadrove potjere vozilima, tučnjave, pucnjave, požara, ubojstva i seksa, glazbu koja podiže adrenalin te zavodljivi glas koji gledatelja uvodi u kriminalističku priču. Premda su naizgled takvi kriminalistički filmovi u drugim kulturama više pravilo nego iznimka, skandinavskim zemljama dominirali su nekoliko desetljeća, što dobri, što lošiji "intelektualni" filmovi u kojima je naglasak stavljen na redatelja i njegovo umijeće. Priča je bila sporedna, redatelji su snimali umjetnička ostvarenja koja nisu uvijek dosezala domet prave umjetnosti. Ipak, elementi navedenog foršpana redovan su dio struje filmova koji su se u Skandinaviji počeli snimati od 1990. naovamo. Tu relativno novu struju, osim kriminalističke priče, koja je predočena u foršpanima kako bi privukla što više gledatelja, karakteriziraju natruhe umjetničkoga duha preostale iz intelektualnih ostvarenja prethodnih desetljeća. Filmovi poput norveškoga *Nokas* (Erik Skjoldbjærg, 2010), danskoga *U Kini jedu pse* (*I Kina spiser de hunde*, Lasse Spang Olsen, 1999) i švedske trilogije *Pusher* (Nicolas Winding Refn, 1996, 2004, 2005) imaju kriminalističku fabulu, ali ih, za razliku od običnoga televizijskog filma, karakterizira osobitost režije kakva je bila svojstvena umjetničkim filmovima prošlih desetljeća (usp. Nestingen, 2008: 17–98).

Takvu mješavinu populističke i "visoke" filmske kulture teoretičar Andrew Nestingen naziva "srednjim konceptom" (engl. *medium concept*) (ibid., 53). Pojam je izveo iz izraza *high concept* (visoki koncept) Justina Wyatta pod kojim ovaj podrazumijeva filmove koji potiskuju bilo kakav nedijegetski višak, bilo kakvu filmsku pojavnost koja ne pridonosi informacijama što ih izlaže film, a koja film izdvaja iz mase populističkih filmova. To znači da u Wyattovim filmovima visokog koncepta pojavnost na ekranu ide ruku pod ruku s naratološkom motivacijom. To su primjerice visokobudžetni hollywoodski filmovi rađeni za masovnu publiku, filmovi u kojima su vrsta kadrova i planova, glazba i rasvjeta motivirani naracijom, a ne umjetničkim pobudama, u kojima je priča važnija od umjetničke vrijednosti.

Svojom je raznolikošću srednji koncept višestruko adresiran: kriminalistička priča privući će masovnu publiku, a redateljske intervencije zahtjevnije gledatelje. Moglo bi se zaključiti da su

*Muškarci koji mrze žene* (2009)

utjecaj našli u američkoj produkciji filmova Quentina Tarantina, Johna Dahla i dr. Film srednjeg koncepta, dakako, očekuje širok odziv publike jer se koristi popularnom kulturom "krimića" kako bi se obratio što većem broju ljudi. No srednji koncept karakteriziraju filmovi koji, osim žanrovske dramaturgije, sadrže umjetničku filmsku stilizaciju koja nije svojstvena rutinskim kriminalističkim ostvarenjima. Ti se filmovi koriste dramaturškim strukturama žanrovskog filma, priče se vrte oko ubojstava, krađe i sličnih tema te *auteurskim* viškom koji pridonosi dojmu umjetničkoga filma. Višak o kojem je riječ znači "neasimilativnu materijalnost filma, vizualnu ili auralnu, koja se ne može olako uklopiti u narativ pa privlači pozornost" (ibid., 73). Takvi elementi mogu biti dugački kadrovi, opskurni planovi, nedijegetska glazba ili rasvjeta, koji informacijski ne donose ništa novo u sam narativ. Kristin Thompson kaže da "inačice suviška mogu biti naratološko nepodudaranje s vizualnom formom, nemotivirano trajanje elementa i nemotivirano ponavljanje elementa" (ibid.).

Višak u filmovima srednjeg koncepta je zazorni (njem. *unheimlich*) element (Freud u: Gay, 1995). On prikazuje stvari koje su gledatelju poznate, a istodobno strane te stoga stvaraju određenu nelagodu. Višak zazornošću odvlači pozornost gledatelja od same radnje te se filmaši koji snimaju filmove srednjeg koncepta često koriste njime kako bi se dotaknuli pitanja društvene problematike. Time nastoje mnogobrojnu publiku koju su privukli žanrovskom dramaturgijom suočiti s važnim, egzistencijalističkim pitanjima. Dakle, osim što pruža zabavu, srednji koncept propitkuje globalizaciju, trgovinu drogom, ljudska prava i druge važne probleme te se tako pretvara u hibrid koji podilazi publici da bi je privolio na gledanje važnijih tema. Rječ je o uzajamnom zadovoljavanju želje, tipu odnosa "ja tebi – ti meni" u kojem nitko ne ostaje praznih ruku.

Sami filmovi naglašavaju dramaturgiju i žanrovske odlike, a stilizaciju provlače neprimjetno tako da ne iskače iz filma. Stilizacija odvraća pozornost, no nije element koji će gledatelju uskratiti zadovoljstvo gledanja. Dovoljno je suptilna da ne remeti uživanje masovne publike, a dovoljno izražena da je publika barem nesvjesno primijeti.

U filmskoj trilogiji koju je Švedski filmski institut u suradnji s još desetak drugih tvrtki snimio 2009. prema romanima Stiega Larssona (*Muškarci koji mrze žene* te *Djevojka koja se igra-*

*la vatrom – Flickan som lekte med elde* i *Kule u zraku – Luftslottet som sprängdes* u režiji Daniela Alfredsona), adaptacijskom pothvatu *par excellence*, također do izražaja dolazi gore navedeni zazorni element. Element kojim redatelj daje maha svojem umijeću, a publika često ne zna što bi s njim, a prosječnoga građanina pomalo plaši. Zazor ovdje ne dolazi od filmskih izražajnih sredstava jer su ostvarenja snimljena običnim srednjim i krupnim planovima, kadrovima prosječne duljine, uobičajenog osvjetljenja i uz minimum glazbe; pokreti kamere i montaža također se ne razlikuju od onih koje nalazimo u prosječnom televizijskom filmu. Naizgled, u tim filmovima nema ništa neobično što bi odskakalo od visokog koncepta Justina Wyatta: tu je zapetljana detektivska priča koju valja riješiti te mnogo nasilja i jurnjave vozilima. Međutim element koji odskače, vizualno i narativno, od ostatka mizanscene i priče jest sam lik junakinje Lisbeth Salander (Noomi Rapace): gotičarka s nekoliko *piercinga*, sklona potući se s više ljudi ako je napadnu, izrazito nekomunikativna i nedruštvena, što ljude navodi na pomisao da je socijalni kontakt s njom iznimno težak pa je stoga i izbjegavaju. Na početku filma *Muškarci koji mrze žene* službenik tvrtke za osiguranje, prije negoli će upoznati klijenta s Lisbeth, upozorava da ga ne zbuni Lisbethin izgled jer ona je jedna od njihovih najboljih istražitelja. U tom filmu gledatelj kroz stilizirane *flashbackove* doznaje da uzrok njezine grubosti i otresitosti leži u povijesti nasilja kojem je bila izložena te da postoji prvotni prizor (njem. *Urszene*, usp. Freud u: Gay, 1995) njezina nasilnog ponašanja koji je progoni.

U prikazivanju protagonistice dolazi do rečenog viška: Lisbeth izgledom i ponašanjem previše odskače od okoline da ne bi privlačila pozornost. No kad jednom gledatelj dozna kakva je, informacije o njoj ne prestaju stizati, ona je neprestano takva, uhvaćena u ponavljanje i očuđavanje gledatelja. Efekt očuđenja prisutan je neprekidno u svim trima filmovima do samoga kraja.

Višak o kojem je tu riječ jest višak označavanja: Lisbeth Salander se u filmu nalazi u mnogim situacijama kad namjerno reagira autistično, nerazgovijetno, nezainteresirano, kako bi društvu pokazala da ga ne želi. Nesklona je informacijski udovoljavati svojim sugovornicima, bili oni i njezini prijatelji, ali se onda potrudi oko njih i iskupi se drugom prigodom. Čini se da je nije briga kako se odijeva, a onda se na suđenju pojavi potpuno uređena kao gotičarka. Gomilanjem podataka o njezinoj začudnosti, koji su često kontradiktorni, Lisbeth se pretvara u praznog označitelja. Poprimajući uloge različitih značenja: biseksualke, samostalne i sposobne hakerice, autistične gotičarke, napastovane djevojke, otresite i prijazne osobe, Lisbeth se pretvara u označitelja čije označeno može postati bilo što, pa i ono što mi želimo. Ona tako udovoljava našoj želji i otvara prostor gdje možemo pohraniti svoj emocionalni naboj. Kao prazan označitelj, Lisbeth postaje snažna ikona jer podnosi gomilu atribucija (nazivaju je "lezbačom", "kurvom", "ubojicom", "nevinom", "svemogućom", "sebičnom", "poremećenom", "sasvim normalnom", itd.). Bez obzira na negativne atribucije koje joj pridaju nepoznati ljudi, tu su i one koje joj pridaju njezini prijatelji i kroz koje gledatelj može uliti emocionalni naboj u njezin lik.



Ernesto Laclau kaže da se kroz prazne označitelje artikuliraju populistički zahtjevi da se riješi određen problem (usp. Nestingen, 2008: 44). Kroz javne osobe, izmišljene likove, kulturne institucije narod može tražiti rješenje određenih problema ako su u te osobe, likove i institucije ljudi uložili dovoljno emocionalnog naboja te im time podarili moć.

Središnji koncept filmske industrije viškom stvara upravo te prazne označitelje koji, ako su dovoljno snažni, mogu privući emocionalnu nastrojenost gledatelja te postati kritika društva. Lisbeth je narativno najsnažnija i najizraženija figura u filmu premda priča manje od ostalih i ne čini više dobra od drugoga protagonista Mikaela. Tako ima potencijal primanja tuđih atribucija i predstavljanja društvenih zahtjeva. Kao što naslov najavljuje, zahtjev prvoga filma jest obračunati se s mizoginistima. Kako se obračunava s mizoginijom (na primjer skrbnikom koji je siluje),

Lisbeth je najbolji mogući stjegonoša toga pothvata. Međutim, potrebno je reći da snažni prazni označitelji često ne predstavljaju samo jedan društveni zahtjev, npr. priznavanje pripadnika gotičarske supkulture kao normalnih ljudi, nego se putem bliskosti šire na više njih. Trilogija problematizira mizoginiju kao takvu, ali se metonimijski širi na nasilje nad ženama, trgovinu ljudima i drogom, korupciju u visokim krugovima, rad socijalne službe i zdravstva te druge probleme.

Protagonistica poput Lisbeth, dio supkulture koju se prosječan čovjek ne trudi prihvatiti, unosi nelagodu grubim ponašanjem i nesvakidašnjim izgledom. Međutim, ona također privlači pozornost jer je zanimljiva i tako stvara od filma hibridan proizvod koji naizgled nema šavova. U tom slučaju to hibridno ostvarenje može, paralelno s izlaganjem zanimljive priče s kriminalističkim elementima, pružiti snažnu društvenu kritiku kakvu pružaju filmovi srednjeg koncepta.

### *Muškarci koji mrze žene*

U prvome dijelu trilogije urednik časopisa *Millennium* Mikael Blomkvist (Michael Nyqvist), koji se bavi razotkrivanjem organiziranog kriminala, biva osuđen na tri mjeseca zatvora jer je objavio neprovjerene informacije o korumpiranom industrijalcu. Prije odlaska na odsluženje kazne dobiva ponudu bogatog industrijalca Vangera (Sven-Bertil Taube): pronaći ubojicu njegove nećakinje Harriet (Ewa Fröling) koja je nestala prije 40 godina, a za koju je uvjeren da ju je ubio netko iz obitelji. Popis osumnjičenih je poduži, s obzirom na to da cijela obitelj još živi na okupu, a Harriet je mogao ubiti bilo tko od njih. Da bi ga odabrao za taj posao, Vanger je unajmio usluge Osiguranja Milton i njihove suradnice Lisbeth Salander kako bi doznao je li Mikael pošten. Lisbeth je mlada hakerica s nasilnom prošlošću. Upravo zbog toga ima skrbnika. Skrbnik se koristi situacijom te je dvaput siluje, znajući da se ona ne može obratiti policiji. Lisbeth to rješava tako što drugo silovanje snima skrivenom kamerom te potom zaprijeti skrbniku da je ostavi na miru. Mikael kontaktira Lisbeth i ona na njegov zahtjev s njim udružuje snage u potrazi za ubojicom. Postupnim prikupljanjem podataka otkrivaju da je Harrietin brat Martin (Peter Haber) ubio nekoliko desetaka žena, ali ne i Harriet. Na vrhuncu priče Salander se daje u potjeru za Martinom koji bježi kamionetom. Jureći za njim na motociklu, Lisbeth ga goni sve dok kamionet ne okrzne kamion koji mu je ide ususret i ne sleti s ceste. Dok kamionet gori, Lisbeth stoji pokraj njega i mirno sluša Martinovo zapomaganje, čekajući da on umre. U naknadnom razgovoru s Mikaelom Lisbeth ne izražava kajanje. Naprotiv, smatra da je pravedno postupila, dajući gledatelju do znanja da se vodila vlastitim kodeksom pravde. Salander i Blomkvist otkrivaju da je Harriet živa i da živi u Australiji pod imenom svoje sestrične. Mikael odazi po nju i vraća se s njom u Švedsku, gdje ona ujaku priča kako je pobjegla jer su je otac i brat opetovano silovali.

*Muškarci koji mrze žene* doima se kao jedini klasični detektivski film trilogije. Nastavci su kriminalistički filmovi u kojima se isprepleće nekoliko priča i koji nalikuju detektivskom trileru (usp. Priestman, 2003). Ako zaključimo da kriminalistički film može biti strukturiran oko epistemološke ili ontološke dominante, *Muškarci koji mrze žene* pripada prvoj skupini te, kao i svi filmovi snimljeni prema predlošku Agathe Christie ili Arthura Conana Doylea, preispituje dostupnost i pouzdanost znanja o svijetu. Uz elemente klasičnog detetivskog romana u stilu proze Agathe Christie (izolirana skupina osumnjičenika, detektiv koji nije policajac) i ovaj film ima strukturu *whodunnita*. No za razliku od *whodunnita*, truplo nije početna točka filma. To su zapravo životi protagonista koji će rješavati zločin koji se uvodi kasnije.

Tako, premda naizgled podsjeća na klasičan detektivski film, *Muškarci koji mrze žene* višestruko parodira klasični detektivski film i izvrće njegovu čvrstu strkturu. Primjerice obiteljski se klan okuplja u dvorani dvorca ne da čuju, kao u klasičnom detektivskom filmu, tko je od njih kriv,

*Muškarci koji mrze žene* (2009)

nego da kažu detektivu da je on sam kriv. Kriv je za dovođenje Lisbeth Salander. Obitelj pretpostavlja da mu je ona ljubavnica i takav odnos na svojem posjedu smatraju neumjesnim. Time se potpuno izvrće logika funkcioniranja klasičnog detektivskog romana. Osim toga Mikaelova partnerica u istrazi nije watsonovski statični očevidac ni *hard-boiled femme fatale.* Ona neprestano istražuje te je u tome ponekad i bolja od Mikaela.

Kad je riječ o fatalnoj ženi, Lisbeth utjelovljuje karakteristike muškog junaka *hard-boiled* proze: ona je ta koja se tuče, posjeduje vlastiti kodeks ponašanja za koji smatra da je pravedan i, naposljetku, iako jest pravedna, ona je kompromitirana (poznata je policiji kao nasilna osoba koja mora imati skrbnika). Parodiju *hard-boiled* žanra nastavlja dolazeći Mikaelu u krevet potpuno gola po "porciju seksa", nakon čega ga jednostavno napušta.

Konačan udarac klasičnom detektivskom žanru zadaje otkriće da Harriet nije mrtva. U situaciji koju istražuju ne postoji truplo pa stoga ni ubojica, te ni otpust grijeha nakon kojeg bi osumnjičeni odahnuli. Sva libidinalna ekonomija u koju su bili uključeni članovi obitelji propada, pokazuje se kao uzaludna. Protagonisti, naizgled, mogu odahnuti jer nisu krivi, no zapravo se osjećaju izigranima: njihov libidinalni ulog bio je beskoristan. Postoji li tu golemo zadovoljstvo koje nosi detektivsko rješenje? Libidinalna ekonomija je ekonomija želje sudionika u rješavanju umorstva (unutarnja, libidinalna istina je da su mnogi željeli počiniti umorstvo, a faktička je istina da ga nitko nije počinio). Istraga je ovdje dovela do zastoja ubojstava jer je pronađen ubojica, ali nije dovela do mirovanja. Ako zaključimo da se klasična detektivska pripovjedna proza temelji na izbjegavanju želje realnoga (usp. Žižek, 1992), ona se ovdje nije mogla ni susresti. Harrietinom pojavom u Švedskoj ruše se daljnje pripovjedne mogućnosti, mrlja realnoga smanjuje se na točkicu uz spoznaju ciničnog znanja da je ovaj put autor *false scene* (lažnog prizora ubojstva) sama žrtva.

Scena zločina prema definiciji organizirana je kao jezik (usp. Dove, 1997); i da je stara 40 godina, značenje označitelja naći će se u gomili razlika od drugih označitelja. Stoga se poremećeni red naposljetku obnavlja kao i u pravom klasičnom detektivskom filmu. Restauracija poretka obnovila je libidinalnu stazu. Njegova je epistemološka funkcija obavljena. Detektivski roman je

*Djevojka koja se igrala vatrom* (2009)

pripovjedno epistemološko djelo *par excellence*: tu do izražaja najviše dolazi Foucaultova mantra *znanje je moć*: detektiv u potrazi za znanjem određene vrste dolazi u posjed moći (stavljanja nekog iza rešetaka) ako do tog znanja dopre (usp. Foucault, 1994).

Ime romana prema kojem je snimljen film, *Muškarci koji mrze žene*, za razliku od klasičnih naslova koji ubojstva tretiraju kao "događaj", običnu činjenicu, bez osude (npr. *Tko je ubio Rogera Ackroyda*, *Leš u biblioteci*, *Ubojstvo u Bardsley Gardensu*) kritizira nasilje nad ženama koje se nekoliko puta tematizira i u filmu: silovanje Lisbeth, Martinova ubojstva i silovanje Harriet koje naposljetku kažnjava Lisbeth.

Višak ozačavanja pojavljuje se u svim trima filmovima. Lisbeth privlači gledatelja i izgledom i ponašanjem: katkad s pregršt *piercinga*, katkad samo s jednim, katkad pristojna, drugi put gruba, Lisbeth je puna kontradikcija. Toliko je različita od ostalih likova da gledatelj automatski bilježi diskrepanciju. Nepredvidljiva je i od nje se može očekivati svašta, zato je gledatelju zanimljiva. Taj prazni označitelj postaje sredstvo odmazde u koje se mogu sliti afekcije gledatelja te sredstvo koje će mizoginiji metonimijski u nastavcima dodati drugu blisku problematiku. Lisbeth svojom pojavnošću i ponašanjem postaje Laclauov prazni označitelj u koji možemo ubacivati značenja kakva želimo, a da on to izdrži. I zaista, Lisbeth je ta koja se konačno obračunava s ubojicom prvo udarajući ga palicom za golf, a potom goneći ga na motociklu i naposljetku zadovoljno gledajući njegovo umiranje. Lisbeth je, dakle, postala toliko snažna ikona da joj gledatelj može oprostiti što je hladokrvno promatrala tuđu smrt.



### *Djevojka koja se igrala vatrom*

Nakon što je godinu dana putovala svijetom, u drugom se dijelu trilogije, koji je ovoga puta režirao Daniel Alfredson, Lisbeth vraća u Švedsku gdje kupuje stan premda već ima jedan. Taj posuđuje prijateljici. Istodobno Lisbethina skrbnika Nilsa Bjurmana (Peter Andersson) kontaktira golemi snažni čovjek čiji šef nadimka Zala traži od njega policijsko izvješće o Lisbeth iz 1993, kad je

*Djevojka koja se igrala vatrom* (2009)

oca polila benzinom i zapalila. Bjurman odgovara da sva izvješća drži u vikendici i da će ih predati čim dobije snimku na kojoj siluje Lisbeth. Lisbeth noću provaljuje u Bjurmanov stan i njegovim mu pištoljem prijeti da će ga ubiti ako je još jednom takne. U Millenniumu zapošljavaju mladog novinara Daga Svenssona (Hans Christian Thulin) koji je razotkrio mrežu trgovaca ljudima, a dio koje su i policajci, članovi vlade i odvjetnici. Ubrzo nakon toga Mikael pronalazi Daga i njegovu djevojku ustrijeljene. Policija otkriva da su ubijeni Bjurmanovim pištoljem na kojem nalaze Lisbethine otiske. Posjetivši Bjurmanov stan, policija i njega nalazi mrtvog te optužuje Lisbeth za trostruko ubojstvo. Znajući da je nevina, Mikael slijedi trag koji mu je Lisbeth dala: neka traži Zalu, on stoji iza ubojstava. Od jednog upletenog policajca Mikael doznaje da je Zala nadimak ruskoga špijuna Zalačenka (Georgi Staykov) koji je iz domovine prebjegao u Švedsku, gdje je dobio azil i državljanstvo. Obavještajnoj službi je bio iznimno koristan pa mu je dopuštala prodaju droge. Od Lisbethina prijatelja Mikael doznaje da je Zalačenko Lisbethin otac. Također doznaje da je Zalačenko redovito tukao njezinu majku tako da je naposljetku postala invalid.

S obzirom na to da je ni socijalna služba ni policija nisu slušali, Lisbeth je nakon jednog takvog incidenta polila oca benzinom i zapalila, zbog čega je s dvanaest godina završila u ludnici. Ondje je stavljena pod nadzor doktora Teleboriana (Anders Ahlbom) koji je također bio dio tajne organizacije koja je štitila Zalačenka. Lisbeth sama odlazi do Bjurmanove vikendice i ondje nalazi izvješće koje želi Zalačenko. Naposljetku uz pomoć poštanskoga pretinca otkriva gdje Zalačenko živi sa svojim snažnim pomagačem koji je, zapravo, Lisbethin polubrat. Ona odlazi onamo s namjerom da ga ubije. No ondje je otac i brat ustrijele te, misleći da je mrtva, zakopaju. Lisbeth ipak ne podlegne ozljedama, nego razgrne zemlju koju su nasuli na nju. Potom teško ozlijedi oca sjekirom, a brata pištoljem natjera u bijeg. Tad stiže Mikael koji pozove hitnu pomoć.

*Djevojka koja se igrala vatrom* filmski je nastavak potpuno drukčiji od prvoga dijela. U potonjem gledamo pseudoklasičnu detektivsku priču koja ima svojeg detektiva, krug osumnjičenih te na kraju potpuno zatvaranje priče, bez ostatka krivnje koja bi slobodno plutala prostorom. Drugi

dio je žanrovski sličniji trileru, gdje ne postoje detektiv i osumnjičeni u klasičnom smislu. To utječe i na drukčiju raspodjelu podataka u filmu. U prvome dijelu gledatelj zna koliko i detektiv te kriminalca pronalazi tek kad i on. U drugome dijelu gledatelj paralelno gleda nekoliko isprepletenih priča i zna više od Mikaela, koji i ovdje glumi istražitelja kako bi dokazao da Lisbeth nije kriva: jedna priča prati Lisbeth koja se skriva od policije, druga Mikaela koji pokušava dokazati Lisbethinu nevinost i treća prati Lisbethina polubrata koji radi za oca i u potrazi je za Lisbethinim dosjeom. Također, na kraju drugoga dijela ne postoji zatvaranje pri kojem se krivnja pripisuje ubojici, nego je gledatelj prisiljen gledati treći dio da bi doznao što je naposljetku bilo s Lisbeth i njezinim ocem. Prvi dio trilogije djeluje kao zasebna cjelina, dok je drugi, s obzirom na zatvaranje i strukturu, povezan s trećim. Film se može proglasiti detektivskim jer u njemu Mikael i dalje istražuje te istraživanjem pomaže Lisbeth, no to više nije pseudoklasični detektivski film.

Pisac kriminalističkih romana Evan Hunter kaže da je kriminalistički žanr "dovoljno širok da ne bude potkopan ako autor daje društvene komentare", a James Ellroy tvrdi da je kriminalistički roman savršeno sredstvo za društvenu i političku kritiku. (Horsley, 2005, 158) Navedene riječi mogu se primijeniti i na filmove jer je i filmski kriminalistički žanr zahvalan za inkorporaciju elemenata komedije, drame, akcije i dr. Mnogobrojni su filmovi snimljeni kao amalgam kriminala i komedije, kriminala i psihološkog trilera, melodrame i kriminala. Kriminalistički je film također vrlo fleksibilan: u prvome dijelu Lisbeth je detektivka, u drugome dijelu potencijalni ubojica, u trećem je žrtva sustava. U trokutu koji se u klasičnom detektivskom filmu čini neraskidivim kroz tri se filma mijenjaju položaji sastavnica koje ga drže na mjestu. U prvome dijelu u središtu je zločin oko kojeg se vrte Lisbeth i Mikael, u drugome dijelu os je Lisbeth, a sve ostalo se vrti oko nje. No kriminalistički film tako je plastičan da se može oblikovati prema volji autora. Nije stoga čudno što je iz početnog detektivskog žanra izrasla gomila odvjetaka, od kojih neki više nemaju veze s detekcijom i dedukcijom: špijunski triler, povijesni triler, povijesni detektivski film, forenzičarska priča itd. (usp. Rushing, 2007)

Premda su strukturno različiti, oba filma sadrže višak označavanja, sadrže Lisbethinu neobičnost koja svaki put iznenadi gledatelja. Taj višak označavanja, ponavljanje Lisbethine neuljuđenosti omogućuje i ovom filmu kritiku društva, no ovaj put se kritika metonimijski proširila na druga područja osim mizoginije. U drugome dijelu širi se na trgovinu ljudima radi prostitucije, trgovinu drogom, zlostavljanje djece. Kao prazan označitelj Lisbeth na sebe preuzima tu kritiku. Sama je Lisbeth dva puta u filmu proglašena prostitutkom. Ona kao prazan označitelj nema identifikaciju, tj. može na sebe preuzeti bilo koju identifikaciju time postajući zagonetnija gledatelju, pozivajući ga da joj pripisuje atribucije. No kao prazni označitelj ona je upisana u strukturu bezdanosti te što joj se više identifikacija pridaje, to manje znamo o njoj jer se značenjsko polje tim identifikacijama samo širi.

### *Kule u zraku*

Treći dio trilogije, također u režiji Daniela Alfredsona, počinje prevoženjem Lisbeth i njezina oca u bolnicu. Njezin je brat pobjegao i traži Lisbeth. U bolnici liječnici uspješno operiraju Lisbeth, pa su i ona i njezin otac stabilno. Mikael odlučuje posvetiti cijeli broj *Millenniuma* Lisbethinoj obrani da bi pokazao kako su se vladini službenici urotili protiv nje da spase njezina oca od zatvora. Članovi tajne vladine organizacije koja je dopuštala Zalačenku da se ponaša kako hoće znaju da će ga policija ispitivati pa ga posjećuju bolnici da doznaju što misli poduzeti. Zalačenko odgovara da će sve reći policiji ako ga nekako ne oslobode. Zbog toga ga jedan član organizacije ustrijeli. Mikael moli sestru da zastupa Lisbeth na sudu. Lisbethin brat na radijskim vijestima čuje da mu

*Kule u zraku* (2009)

je otac mrtav. Tražeći mjesto za spavanje, odlazi od jednog do drugog člana bande kojima je zapovijedao Zalačenko te naposljetku jednoga ubije i ondje prenoći. Službenik tajne organizacije dolazi Teleborianu koji je također upleten u aferu Salander. Teleborian tijekom razgovora zaključuje da bi bilo najbolje Lisbeth proglasiti neubrojivom i zaključati u bolnicu, kako ne bi odala podatke o ocu koji bi sigurno razotkrili i njih. Mikael dozna da su mu provalili u stan pa se useli u Lisbethin, gdje pronađe dlanovnik. Susreće se s Lisbethinim liječnikom i moli ga da joj ga preda. Liječnik to čini pa Lisbeth njime kontaktira prijatelja hakera Kugu i zamoli ga da hakira Teleborianovo računalo i pronađe bilo kakve neprikladne sadržaje. Skupina za zaštitu Ustava kontaktira Mikaela jer istražuju tajnu organizaciju koja djeluje unutar vlade već 30 godina. Policija prebacuje Lisbeth u zatvor jer se dovoljno oporavila. Na suđenju se Lisbeth pojavljuje uređena kao idealna pankerica, puna *piercinga*, s irokezom, noseći oko vrata ogrlicu sa šiljcima. Lisbeth na saslušanjima pokušavaju diskreditirati kao poremećenu osobu koja laže, no snimka silovanja i kompromitirajući pedofilski materijal koji je Kuga pronašao na Teleborianovu računalu potpuno razoružavaju optužbu i Lisbeth je puštena da presudu čeka na slobodi. Od stvari koje joj je otac ostavio Lisbeth ne želi ništa. No pozornost joj privuče prazno zemljište. Ona odlazi onamo i nalazi brata koji je pokuša ubiti. Lisbeth mu prikuje stopala za pod pištoljem za čavle i javi bandi, člana koje je ubio, gdje je. Kad ga oni dođu ubiti, sve javlja policiji.

Film *Kule u zraku* kombinacija je policijske priče (engl. *police procedural*) i sudske drame. (usp. Scaggs, 2005) On je još više odmaknut od detektivskog obrasca prvoga dijela. Položaj protagonistice promijenjen je i u ovome filmu: ona u prvome progoni ubojicu, u drugome i trećem progone nju. Za razliku od prvih dvaju dijelova, u trećem je sve transparentno pa gledatelj zna i više od samog istražitelja. Zna se tko je krivac i zbog čega želi ušutkati Lisbeth. Taj film za razliku od prvoga priču priča na linearan, pravocrtan način. Nema potrebnih povrataka u prošlost da bi se rekonstruiralo ubojstvo. Tu više nema ni jednog detektiva jer su se istražitelju Mikaelu pridružila tijela vlasti (Ured za zaštitu Ustava). Upravo oni koji su zakazali kad je trebalo zaštititi malu Lisbeth od nasilnog oca. U trećem filmu vidi se kolektivan trud Lisbethinih prijatelja i vladine udruge da dokažu Lisbethinu nevinost i razotkriju nezakonito poslovanje tajne organizacije unutar vlade.

*Kule u zraku* (2009)

Glavni svjedok optužbe doktor Teleborian gradi optužbu na osnovi jezika i pritom neprestano pogrešno tumači realno, tj. negira Lisbethino mentalno zdravlje. Toliko se oslanja na svoje riječi da je erupcija realnoga, čiste materije (snimke silovanja, dokazi o njegovu pedofilskom materijalu) u njegov život radikalna toliko da ostaje nijem. Teleborian je primjer da je realno stijena s kojom, sudarivši se, padaju sve naše društvene i jezične strukture: on više nije ugledni svjedok u parnici, nego kriminalac kojeg odvodi policija. Teleborian pokazuje da društvena stvarnost nije ništa drugo doli fragilni, simbolički koncept koji svakog trenutka može biti otpuhan ulaskom realnoga (usp. Žižek, 1992). Pokazuje se kako je granica između realnoga i realnosti tanka. Kad se prekinula granica, u sudnicu je ušlo doktorovo ludilo. Kad je realno preplavilo realnost, nastalo je ludilo. Međutim ne ludilo Lisbeth Salander, nego Petera Teleboriana.

Uočljiv je nedostatak spoznajnih trenutaka u kojima istražitelji otkrivaju podatak koji će im pomoći u istrazi u drugim dvama filmovima. U prvome Lisbeth i Mikael dolaze do više takvih trenutaka koji vode razrješenju. Dakle, prvi dio organiziran je oko epistemološke dominante. U nastavcima nema prosvjetiteljskih trenutaka. Ponajviše u trećem dijelu sve je transparentno pa nisu ni potrebne epifanije. Taj je film, zajedno s drugim dijelom, organiziran oko ontološke dominante: ne bavi se uvjetima spoznaje tko je kriv, nego Lisbethinom "bitkom" i onih oko nje.

Konačni obračun s bratom omogućen je tako što je brat prikazan kao da ga vuče poriv, ne želja. U njegovu slijepom traganju za Lisbeth nema nikakve želje. Tom viđenju pridonosi njegova bolest: ne može osjetiti bol jer mu ne rade sinapse. Svrha poriva nije dostizanje cilja, nego put, rad koji izvodi u pokušaju dostizanja cilja. Namjera poriva jest da se reproducira kao poriv, da se neprestano vraća u svoj kružni tok. Poriv je zahtjev koji nije uključen u dijalektiku želje. On se opire dijalektizaciji. Zahtjev kao takav konotira određenu raspravu: nešto zahtijevamo, ali s pomoću toga želimo doći do nečega drugog. Poriv, naprotiv, ustraje u potraživanju, on je mehaničko ustrajanje koje se ne može uhvatiti u dijalektiku. Poriv je bezuvjetan zahtjev. Stoga Lisbethin brat prestaje progoniti Lisbeth tek nakon smrti.

Pitanje je može li gledatelj oprostiti Lisbeth njegovo ubojstvo ili Martinovo ubojstvo samo zato što je u nju uložio takav emocionalni naboj. Opravdava li snaga Lisbethine ikone smrti krivaca koje je mogla spriječiti umjesto dovesti do njih?

Filmovi Nielsa Ardena Opleva i Daniela Alfredsona snimljeni prema romanima Stiega Larssona mogu se gledati kao žanrovska ostvarenja, no sva tri, kao i većina kriminalističkih filmova proizvedenih nakon 1990, postavljaju pitanja o ozbiljnim problemima, a radi toga koriste se pozorno osmišljenom mizanscenom, glazbom, rasvjetom itd. Skandinavski filmaši razradili su kriminalistički film kao autorsko djelo. Autorski pečat može se ponekad svesti na nekoliko gesta (npr. osobito osvjetljenje), no trilogija *Millennium* nije svedena na nekoliko gesta. Ona je cijela jedna velika kritika sustava koju ostvaruje snažnim likom Lisbeth Salander. Istina je da se ti filmovi koriste žanrovskom formom kako bi postavili politička pitanja, potaknuli raspravu i privukli mnogobrojnu publiku (samo u Švedskoj prvi dio trilogije zaradio je osamnaest milijuna kruna). Nakon godina "intelektualnih" filmova, novi filmovi imaju čvrstu fabularnu strukturu i dramatski sklop. Film sada postaje više ekonomski problematiziran, što znači da je umjesto umjetničkih elemenata, režije i psihologiziranja naglasak stavljen na priču i društvene probleme.

**Literatura**

**Dove, George N.,** 1997, *The Reader and the Detective Story*, Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press

**Foucault, Michel,** 1994, *Znanje i moć*, Zagreb: Globus

**Freud, Sigmund,** 2003, *The Uncanny*, London: Penguin Classics

**Gay, Peter** (ur.), 1995, *The Freud Reader*, London: Vintage

**Horsley, Lee,** 2005, *Twentieth-Century Crime Fiction*, Oxford: Oxford University Press

**Nestingen, Andrew,** 2008, *Crime and Fantasy in Scandinavia: Fiction, Film and Social Change*, Seattle: University of Washington Press

**Priestman, Martin,** 2003, *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, Cambridge: Cambridge University Press

**Rushing, Robert A.,** 2007, *Resisting Arrest: Detective Fiction and Popular Culture*, New York: Other Press

**Scaggs, John,** 2005, *Crime Fiction*, London, New York: Routledge

**Žižek, Slavoj,** 1992, *Looking Awry: An Introduction To Jacques Lacan Through Popular Culture*, Cambridge, MA: October Books

*Dnevnik jedne školarke* (In Hak-jang, 2006)

UDK: 791.6(519.3)"19/20"

Shin Ju Cheol
Hankuk University of foreign studies, Seoul, R. Korea

# Several Specific Characteristics of North Korean Film

**Abstract:** This paper deals with the background of North Korean filmmaking, overall conditions of the North Korean film industry, the characteristics and types of North Korean films and then the analysis of two North Korean films. The North Korean society is one of the most isolated societies in the world. That is why it is very difficult for a researcher to obtain information on North Korea. As for the research into North Korean films, it is relatively easy to obtain relevant information compared to that of North Korea's politics, information and education. The purpose of North Korean films is different from that of South Korea and other nations; in these nations, films are made for commercial and entertainment purposes or artistic purposes. Every North Korean film has to be in line with the ideology of the Workers' Party of Korea, the ruling political party and the sole governing party of North Korea. In addition, North Korean films should suitably represent viewpoints and wishes of the Kim family and the North Korean regime. Therefore, the whole process of filmmaking in North Korea, from scriptwriting to screening, is under guidance and control of the state.

**Key words:** film, North Korea, ideology, propaganda, *Juche*, *Songun*, *A Diary of a Schoolgirl*, *Pyongyang Nalparam*

## Introduction

The North Korean society is one of the most isolated in the world. Over 20 years have passed since former socialist bloc countries opened their borders but North Korea still shuts the Iron Curtain and severely restricts any exchange with foreign countries.[1] That is why it is very difficult for an ordinary researcher, not an intelligence agent, to obtain information on North Korea. *Rodong Sinmun*, North Korea's official newspaper and the Korean Central News Agency, North Korea's state news agency, are the channels through which researchers obtain the information on North Korea.

As for the research into North Korean films, it is relatively easy to obtain relevant information compared to that of North Korea's politics, information and education. This is because films, in nature, cannot be hidden and exclusively owned by the royal family of North Korea and their chosen few. Films are usually made to be shown to the masses and North Korea cannot be an exception. But the purpose of North Korean films is different from that of South Korea and other nations, where films are usually made primarily for commercial, entertainment or artistic purposes.

Lee Hyun-soon says, "Film art is one of the most important propaganda media of our party, it plays a critical role in revolutionary struggles and accomplishments of the revolution and occupies an important post in North Korea's overall development of art and literature. Therefore, the Workers' Party of Korea places films at the center of its efforts to develop art and literature and has concentrated energy upon them." This shows that North Korea sees films as the most important and ef-

1 This work was supported by Hankuk University of Foreign Studies Research Fund of 2014. / Ovaj rad potpomogla je zaklada Foreign Studies Research Fund Hankuškog sveučilišta za strane studije za 2014.

fective means to instill socialist ideology into the masses and to enhance the effects of propaganda and agitation about the construction of an independent socialist nation. And, consequently, North Korea regards films as most important compared to other art forms.

Every North Korean film has to be in line with the ideology of the Workers' Party of Korea, the ruling political party and the sole governing party of North Korea, such as allegiance to the party and promotion of the interests of the working class. In addition, North Korean films should suitably represent the viewpoint and the wishes of the Kim family and the North Korean regime. As a result, detailed directions are established which North Korean films should follow such as the main theme of films and the means which should be developed to represent the theme.

Motifs of love, friendship, conflicts in family and workplace and other are only used as a catalyst for dramatic impression and at the end of all North Korean films the ideology of the Great Leader and the Workers' Party of Korea should be clearly revealed. Therefore, the whole process of filmmaking in North Korea, from scriptwriting to screening, is under the guidance and control of the state.

## Background of North Korean Filmmaking

There are several theoretical backgrounds behind North Korean filmmaking which we need to know. First of all, Article 52 of the Socialist Constitution of North Korea says, "The state shall develop *Juche*-oriented and revolutionary literature and art, which are national in form and socialist in content.[2] The state shall encourage creative writers and artists to produce many works of high ideological and artistic value and enlist a broad range of masses in literary and artistic activities." This article publicly declares the principle which North Korea's literature and art have to follow: North Korea's literature and art should be nationalist, socialist, *Juche*-oriented and revolutionary. This article also focuses on the participation of the masses while stressing ideological value. The principle applies to all art forms in North Korea and therefore films are not immune to it.

North Korea's former supreme leaders, Kim Il-sung and Kim Jong-Il, left some comments about films, which help us understand the characteristics of North Korean films. Kim Il-sung said films take a very important position as a medium for civilizing the masses. He added that more novels and films should be made to cultivate workers and teenagers. These remarks show that in North Korea literature and films are the main tools to teach North Korean people and students. Through films and literature Kim Il-sung's "Thesis on Socialist Education," addressed at the 14th Plenary Meeting of the Fifth Central Committee of the Workers' Party of Korea, is realized. The thesis aims to turn North Korean people into revolutionary, exemplary mem-

**2** *Juche* is a political thesis created by the first North Korean leader Kim Il-sung. It defined every activity of the Workers' Party of North Korea and the state before *Songun* emerged in 1996 as the ruling ideology. *Juche* is documented in a ten-volume set of books and can be categorized into three aspects: 1. *Juche* Idea; 2. Revolutionary theory of *Juche*; and 3. Leadership method of *Juche*. The idea can be divided into the philosophical principle, socio-historical principle, and the leadership principle. As for the philosophical principle, a man-centered ideology is stressed and as for the leadership principle, independence, consciousness, and creativity are stressed. "Revolutionary theory of *Juche*" is about the construction of revolution, the strategies and the tactics. And the "Leadership method" is composed of regime theory, communist morality and lifestyle.

bers of the working class; education should make their minds creative, revolutionary and communist.

After the first supreme leader, the second supreme leader Kim Jong-Il ruled North Korea for about 20 years and he showed a keen interest in films. He praised the achievements authors and artists in the film industry made and encouraged them by saying, "Now and forever, you should make revolutionary and militant films which will greatly contribute to establishing a Monolithic Ideology System of the Workers' Party for Party members and workers and turning the society into a revolutionary and exemplary working class." In response to such encouragement, a North Korean writer says, "All creators and artists must infuse the masses with the prestigious authority of our supreme leader as a greater thinker, superior politician and a strategist of genius, and with profound respect and admiration for him through their artworks."

These examples show that films in North Korea are made as the media for promoting the cult of personality and ruling ideology of supreme leaders, and are used for propaganda and agitation purposes. That is to say, most of the North Korean films are to praise the ruling family and turn the masses into those suitable for North Korean socialist ideology.

*Theory about Film Art* is the most influential book in filmmaking in North Korea. This book was written by Kim Jong-il in 1973. This book arranged existing theories supplemented with new ones and still exercises a strong influence over the North Korean film industry as the book specifically applies the literary theory based on *Juche* Idea to filmmaking. Therefore a general view of *Theory about Film Art* is essential to understand North Korean films. During scriptwriting, "Seed theory" is considered as the most important. Seed refers to the ideology embodied in lifestyle and is objective and materialized in an object which stands apart from the author's subjectivity. To pick a good seed, the author should be aware of what's the most imminent problem North Korea faces to develop North Korea's own style of socialism and present solutions appropriate for the problems. In this way, "every filmmaking in North Korea, including that of art films, should be based on the seed which the authors pick in accordance with the Workers' Party's request."

In addition, filmmaking and the content of films are not based on the authors' personal decisions. Authors should receive ideology education provided by the Workers' Party of Korea for filmmakers and should be aware of the Party's policies. As a result, authors write scripts which focus on stimulating people's emotions and enlightening the masses after fully understanding the seed. To write such kind of scripts, authors sometimes collectively write scripts.

In *Theory about Film Art*, the actors are regarded as the most important part of each film. Actors are artists who embody North Korea's socialist outlook and revive communist thought and feeling as well as life experiences on the screen in a creative way. Therefore, actors are required to always recreate socialist and communist lifestyles based on socialist realism and to act accordingly. That is to say, actors must be class-conscious as members of the working class, understand the characteristics of the consciousness and the essentials of socialist lifestyles, take them as their own ideology and feeling, and act accordingly and realistically.

In addition, Kim Jong-il stressed the effects of music. He defined music as form produced as a result of the work of the masses and saw music as the most practical form of art which reflects the masses' various feelings and sentiments. He stressed that a film should have three to four songs to deeply move the audience aesthetically as well as to deliver lively pictures.

The book also stresses the matters related to the stage and background of films. According

to the book, the stage and background of a film should be based on Korea's ethnic pictures, makeup, costumes, spirits, and architectural style in order to reflect Korea's ethnic characteristics. The book also encourages the use of installations and tools to instill a sense of modernity from a progressive perspective. As for shooting techniques, shots should be made by systematically combining ideology and artistic value to show clear and concise pictures to the masses from the perspective of the working class. As for editing, all relationship between characters and events should be dramatically stressed through *Juche* Idea. Instead of cutting and sophisticatedly combining scenes which can be seen in Western editing techniques, North Korea films should be edited to reflect *Juche* Idea as "an immutable law of historical development."

As you have seen above, filmmaking in North Korea had obtained strong support from the former two supreme leaders, Kim Il-sung and Kim Jong-il, as films are useful media to promote the legitimacy of the North Korean regime and civilize the masses. This means all films made in North Korea must be based on the ideology of the Workers' Party of Korea, such as allegiance to the party, promotion of the interests of the working class, and service to the masses by expressing their feeling and ideology and be censored accordingly.

### Overall Conditions of the North Korean Film Industry

As you have seen above, North Korean films are tools for education and promotion. Their prime objective and value are to promote the socialist ideology and allegiance to the Kim family. Therefore, the North Korean government manages all filmmaking-related facilities and studios including the Korean Film Studio, a state-run studio which makes about 20 films annually and the Korean Documentary Film Studio, another state-run studio which makes documentaries for educational purposes and science films. As for the most films made in North Korea, Kim Jong-il, the second supreme leader who died in 2011, is said to have been involved in the whole process of filmmaking, from the selection of directors and actors, filmmaking processes, and even the release of films.

### How to be an actor and the social status of an actor

To be a movie actor, an aspirant should graduate from a six-year art college which can be found in each province of North Korea. An art college teaches film, play, music, and dance. Graduates of art colleges rarely become actors and they normally go to Pyongyang Play and Film School or Pyongyang Music and Dance School. In addition, Korea Art Film Studio also has its own training school for actors and sometimes a worker becomes an actor after his/her talent is recognized.

Of course an actor should have an outstanding performance and decent features but what is more important is that he/she must be committed to the ruling party and the ideology of the communist revolution. Therefore most of North Korean actors are members of the Workers' Party. In North Korea, actors and directors are the envy of the people because they are paid heavily and enjoy the honors even though they are not high-ranking officials of the Workers' Party. "People's Actor" is the title given to the most revered actors. They are treated better than most North Korean people. They can get treatment at a hospital to which only vice premiers or other high ranking officials can go and have no difficulty in buying goods. They can also receive their apartment houses earlier than most people.

### Creation and censorship

All North Korean filmmakers belong to institutions responsible for collective film making, starting from scriptwriting, through production, editing, reviewing, and to releas-

ing. During the process, self-review and official censors criticize, remove, and modify any individualistic matter or issue which doesn't conform to the ideology of the Workers' Party. Filmmakers establish yearly and monthly production plans and they are required to be reviewed by the North Korean Filmmaker Federation and General Federation of North Korean Literature and Art and approved by the Society and Culture Department of the Workers' Party.

This is based on Article 52 of North Korea's constitution, "The state shall develop *Juche*-oriented and revolutionary literature and art, which are national in form and socialist in content." North Korea's film censorship reviews the followings: whether a film is thoroughly based on the theme of socialist realism for the creation of films, whether there's any sign of capitalism, whether a film contributes to the cultivation of communism for the masses, and whether militancy, working-class consciousness, and revolutionary aspects are clearly exhibited in a film.

### Releasing and watching film

North Korea is said to have about 1,000 cinemas including big ones in cities and small ones in local areas. All new cinemas are being built. In North Korea, a cinema is a mixed-usage complex mainly used for art and entertainment purposes including operetta, play, and circus as well as film. As films in North Korea are widely used for educational purposes, they are released widely and systematically. The "Film Releasing Office" under the Ministry of Culture is in charge of releasing films. Except for large cities likes Pyongyang and Wonsan, films are shown at collective farms and factories or at cultural centers.

People must watch films designated by the Workers' Party at workplaces or schools. After that, they have to hold a meeting named "Struggle to prolong the film's effect" and discuss their impressions and opinions about how to imitate the protagonist of the film. Music contests of signing the films' theme songs are held. Some important lines are used as teaching materials and are required to be memorized. These requirements are to internalize the film and its contents as they faithfully reflect the ideology of the ruling class of North Korea.

### Exchange with foreign countries and South Korea

North Korea has submitted films to international film festivals held at former Soviet member countries and nonaligned nations, such as the Moscow International Film Festival and Tashkent International Film Forum. North Korea's art film *A Broad Bellflower* (Kyun Soon-jo, 1987) won Best Picture and Best Actress at the 1st Film Festival for Non-aligned and Developing Countries. North Korea expanded its foreign exchange into France, Italy, and Japan in the mid-1980s. North Korea's animated film-making techniques were widely recognized and therefore North Korean could obtain orders from foreign makers or collaborate with them.

North Korea also had some exchange with South Korea. At the "North and South Korea Film Festival in New York," held in October 1990, about 40 scriptwriters, critics, actors, and other filmmaking people from two Koreas had previews of 14 Korean films (7 per each Korea). Since then, several animated films from North Korea were released in South Korea. In 1999, *Princess Nakrang and Prince Hodong* (Kim Sodong, 1956) and *A Clever Raccoon Dog* (1987) were screened at the Chuncheon International Ani-Town Festival. In 2001, South Korea's Hanaro Telecom worked with North Koreans to make animated series *Lazy Cat Dinga* and it won the Best Character Design award at 2001 Republic of Korea Animation Award.

*Pororo the Little Penguin* (2003-) is a very popular animated cartoon series among South Korean kids. It has been imported to

about 110 countries and its brand is worth about 389.3 billion KRW. *Pororo* was designed by Iconix Entertainment and developed by SK Broadband, Ocon and EBS with the North Korean company Samchŏlli in Kaesŏng. Of the 52 episodes of the 1st season, 22 episodes were made in North Korea.

### Characteristics and Types of North Korean Films

There are several characteristics of North Korean films. The first is "Non-conflict Theory," formulated completely around the 1950s when the North Korean regime was first established. During that time, North Korean films were required to display a perfect image of the North Korean society without conflicts as a sign to show off the superiority of North Korea over South Korea and capitalist societies, and to enlighten the masses.

The second is the fact that North Korean films have long maintained their style: a melodramatic story based on patriarchal authority. The relationship between the Dear Leader who leads the state wisely and pays close attention to the masses and the masses that show absolute respect and loyalty for their leader is closely akin to the relationship between the attentive but strict father and his diligent and mature son. All characters in North Korean films, without exception, follow the leader's guidance and pledge themselves to make a better society.

The third is the fact that most North Korean films unfold in a narrative manner. The is as follows: a film starts with some events → they are resolved in this or that way → in the end all is well → the end. Most of the events and characters' feelings are expressed through dialogues, and through such dialogues the theme of the film becomes clear. This explains why North Korean films consider scripts more important than direction.

The fourth is the fact that North Korean films were once epic (series) films. Epic films in this category don't refer to large scale films; they refer to those with lofty ideological goals and those depicting important and meaningful issues for the society in a detailed manner in order to enhance the masses' civilized revolutionary refinement. For example, a serial film focusing on the main character's heroic attitude toward the revolution, his/her development, and the development of the revolution based on actual historical events.

Though there are several categories in which films can be classified, the thematic criterion seems of most use at this point. The biggest share goes to the films about enhancing the personality cult around and the royalty toward the Kim family. The second largest share goes to anti-Japanese films depicting Kim Il-sung who fought against Japan as a guerrilla leader after Korea lost its sovereignty to Japan, or to Korean War themed films depicting the courage of the Korean People's Army and the brutality of the US Forces. The third and fourth go to those made to enhance the workers' will to work and those made to strengthen the allegiance to the socialist ideology, respectively.

Ahn Hee-yeol is the most quoted person when it comes to the type of North Korean films. He divides films into four basic types: art film, documentary, science film and film for children.

Art films focus on political propaganda and agitation for the themes designated by the Workers' Party: the personality cult around the Kim family, the public denunciation of South Korea and the US, and praise for the courage of the Korean People's Army, rather than on entertainment or artistic features. Among them, the biggest share is dedicated to the praise for Kim Il-sung and Kim Jong-il. These types of films are mostly epic stories, like the *Biography of Kim Il-sung*, and they put great emphasis on the theme songs.

Documentaries focus on recording North Korea's historical and political events

or beautiful scenery of the nature. They are for recording and conservation purposes. Documentaries are also categorized: first category shows the Kim family's love toward the masses or loyalty to the state, the promotion of North Korea's ideology, and the projection of North Korea's socialist development in the future; the other delivers news to the masses swiftly as they are politically, economically, culturally, or militarily important and meaningful to the masses.

Science films are for educational purposes and to provide science-related information to the masses. They are mainly created to enhance the masses' scientific knowledge based on scientific and technological materials. Science films are also classified into several sub-categories in terms of targets and purposes: public science films are to spread scientific knowledge to the people; scientific education films are to educate people on science; and scientific notification films are to depict scientific and technological materials.

Children's films are for children and to distribute knowledge aimed at children, as well as to instill the feeling of socialist ideology and supremacy of North Korea over other nations into them. For example, *A squirrel and a hedgehog* is a very popular animated film series in North Korea that started in 1977. The films are about a brave squirrel and a hedgehog fighting against evil plots of weasel and rat, which want to take over a flower garden. The squirrel and the hedgehog represent the North Korean people, the weasel represents the South Korean Armed Forces, and rat represents the US Forces. Of course, North Korea's children's films also deal with other issues other than ideological ones such as war and anti-US themes. *A Clever Raccoon Dog* is about science, *A Kite Made by a Pig* is about saving materials and *The Last Chance* is about traffic order.

## Analysis of Two North Korean Films

The two films chosen as case studies here were very popular in North Korea in 2006: *A Diary of a Schoolgirl* directed by In Hak–jang and *Pyongyang Nalparam* directed by Phyo Kwang and Chil-min Maeng. The first one was even screened at several international film festivals.

### *A Diary of a Schoolgirl*

This film was a sensational hit in North Korea in 2006 and was broadcast nationwide via Korean Central Television on October 10th, the founding day of the Workers' Party of Korea. This film is a very interesting source for research. About 8 million North Korean people, a third of the total population, watched the film. It was premiered in several international film festivals such as the 60th Cannes Film Festival in 2007, the Toronto Reel Asian International Film Festival in Canada, the Melbourne International Film Festival in Australia, the Silhouette Festival in France, and the Fajr International Film Festival in Iran in 2009. Such international popularity indicates this film's higher quality, even though it was made in an isolated nation ruled by the supreme and tyrannical leader. Here are the details of the film.

The plot is quite simple. Suryeon is the protagonist and a high-school girl. She has her father – a scientist, her mother – a librarian, grandmother, and Suok – her younger sister and a soccer player. She is talented in science but can't make her mind which college to chose. Her father neglects the family as he is committed to research but fails to produce any concrete results. When she looks at her father, the path of a scientist doesn't look appealing. But her father does what he has to do without complaining and finally makes some progress. In the end, she stops worrying and decides to go to a science college.

The film is another typical example of North Korean filmmaking, as its plot is very

simple and reflects the Workers' Party's ideology faithfully. But it also has several factors which we have never seen. First, this film focuses on psychological description rather than narratives. While delivering and compiling small daily stories, the film delivers the conflict and reconciliation between family members while concentrating on psychological changes. This is a sudden departure from previous films composed of themes and plots which are only used to deliver socialist ideology; in such films characters exists only to unfold plots. Secondly, this film describes small daily lives in a detailed manner and conflicts emerge from such descriptions. North Korean films were too contrived as they are made to instill socialist ideology into North Korean people and encourage their participation in national projects with evident political purposes in mind. But this film shows a possible conflict between a father and his child in a detailed manner.

But it's dangerous to reach a hasty conclusion that the North Korean government has stopped its promotion and agitation activities and stressed its legitimacy and supremacy over others or that restriction and censorship of films has become lax. This film depicts the daily lives of a scientist's family using scientific technology as seed. But behind this film lies the ideology that to be a strong and prosperous nation scientific development is required. An article written by *Rodong Sinmun* shows what this means: it says that North Korean people who had seen this film resolved that they'll do the best to make North Korea a strong and prosperous nation with a socialist ideology by realizing the Workers' Party's science-oriented and youth-oriented manifesto, by thinking and creating in innovative ways to meet the requirements for the *Songun* (military first) policy, and by achieving a more rapid and higher growth.

Office workers who watched this film initiated the movement of mimicking "unsung heroes" as part of their struggle to make effective results. In North Korea, the term "unsung heroes" refers to "the patriots and true communists who are committed to the Workers' Party, the supreme leader, the motherland, and the masses and who sacrifice themselves for struggles in the face of all trying odds without making any complaint, and who will continue their revolutionary efforts even after tremendous achievements all the while making no requests for reputation or payment." Kim San Myung is Suryeon's father and an unsung hero who does what he should do and devotes himself to the state and the masses instead of hoping somebody will recognize his efforts.

### *Pyongyang Nalparam*

*Pyongyang Nalparam* was also a big hit in North Korea in 2006. This film depicts how taekkyeon players in Pyongyang protected the spirit of Korea when Japan started to colonize Korea. Japan's samurai tried to rob *Muyedobotongji*, Korea's illustrated manual of martial arts and a national treasure, but failed as taekkyeon players sacrificed themselves. While this film depicts patriotic nationalism against Japan, it discards the methods which previous North Korean action films had used. The film was very appealing to viewers as it was exciting and spirited by delivering its plot through implication, jump cuts, detailed description, and other interesting techniques.

Of course, this film cannot be immune to North Korea's cultural policies even though it shows unparalleled techniques and elements. This film frequently stresses that Pyongyang is the home of taekwondo and reminds viewers of Korea-first ideology at every scene. This is a reflection of a North Korean policy, saying "ideology is the foundation of everything and projects to promote ideology should take precedence over all others." This is also a reflection of one of the most important elements in the artworks depicting *Songun* policy: "All artworks shall be the conclusive evidence that

no one can defeat the heroic people of North Korea who are fighting against enemies while preparing themselves for death by displaying dynamic and spirited artistic forms about the masses' anti-imperialism and revolutionary sprit expressed through fierce struggle against imperialists."

In addition, through this film, the North Korean regime delivers a political and ideological message that "to protect Korean spirit we need to commit ourselves to *Songun* policy." This is politically oriented as the regime tried to turn people's attention to the enemy, the imperialists, instead of to imminent problems such as economic failure and food shortage. *Rodong Sinmun* says that *Pyongyang Nalparam* "makes North Korean people cherish the greatest happiness and glory in Korean history – serving the supreme leaders – and proves North Korean people are the most dignified people full of pride when compared to all others." This remark is identical to what the newspapers said before the film was made: "We have seen heroes of gunstocks, heroes of construction, heroes of intelligence, and many other heroes while we're devoting ourselves to the establishment of the strong and prosperous nation. All members of the Workers' Party and workers shall be unconditional followers and steady and sound supporters of *Songun* policy as well as the people who will do everything to achieve the goals of *Songun* policy." Patriotism and heroic attitude have many shortcomings when it comes to bringing about fundamental changes to North Korea which is suffering from various hefty problems but could be useful as a political frame to unite its people.

## Conclusion

The North Korean regime has traditionally been stressing the importance of cinema. Since 1980, it has even attempted to do some changes in this area. By the 1970s, the main themes of North Korean films were the fights against Japanese Imperialists, the promotion of ideological supremacy, and, most of all, Kim Il-sung consolidating his hold of power. Since the 1980s, however, North Korean films have depicted love between young adults, conflict between rural and urban areas, and the criticism of bureaucratic attitudes which foster incompetence and nonchalance.

But this does not mean that change in the attitude of North Korean films leads to fundamental changes in the policy behind North Korean films. Every North Korean film must still be censored and the principle behind North Korean films is the promotion of political ideology to the masses. This doesn't seem to change as long as the current leadership of North Korea under one party tyrannical rule remains.



**Bibliography**

**Ahn**, **Hee Yeol**, 1996, *Types and Shapes of Literature and Act*, Pyongyang: Munhak Yaesul Jonghap Chulpansa

**Almanac of North Korean films,** 1992, *Historical Documents which Enhanced Creativity in Filmmaking*, Pyongyang: Munyae Chulpansa

**Central Committee of North Korean Filmmaker Federation,** 1995, *North Korean Film*, Munhak Yaesul Jonghap Chulpansa, April Issue

**Kim**, **Il Sung**, 1975, *Selected Works of Kim Il Sung, 2nd ed.*, vol. 2 & 4, Pyongyang: Joseon Rodongdang Chulpansa

**Kim**, **Jung Il**, 1995, *Placing the projects to promote ideology ahead of all others shall be the requirement for achieving socialist duties*, Pyongyang: Joseon Rodongdang Chulpansa

**Kim**, **Jung Il**, 1993, *Selected Works of Kim Jung Il*, vol. 2, Pyongyang: Joseon Rodongdang Chulpansa

**Lee**, **Ho Yun**, 2007, *North Korean Art*, vol. 2, Pyongyang: Munhak Yaesul Chulpansa

**Lee**, **Hyun Soon**, 1998, *Construction of Socialist Film Art*, Pyongyang: Munhak Yaesul Jonghap Chulpansa
**Munyae Chulpansa** ed., 1980, *Meet the 6th Congress of the Workers' Party of Korea as the triumphant chance to make new revolutionary literature*, Joseon Munhak, Pyongyang: Munyae Chulpansa
**The Institute of Literature in the Academy of Social Sciences**, ed., 1975, *Literature Theory based on Juche*, Pyongyang: Sahoei Gwahak Chunpansa
**The Research Institute of Juche Literature in the Academy of Social Sciences**, ed., 2004, *Gunstock and Literature*, Pyongyang: Sahoei Gwahak Chunpansa
***Rodong Sinmun*,** August 4th, 2006.
***Rodong Sinmun*,** September 25th, 2006.

UDK: 791.6(519.5)"19/20"

Jeong Hwan Kim i Sogu Hong
Hankuk University of foreign studies, Seoul

# Passages of Time in Korean Cinema: Change and Evolution

**Abstract:** Korean cinema, which began with the introduction of the first motion picture in 1903, was influenced by its window into Western culture as well as by Japanese rule, thereby incorporating varied cinema cultures. In this context, the evolution of genres occurred through the transformation and development of Korean cinema. The most distinguished feature of the silent era was the conflict between nationalist recognition and colonial policy. The former became an issue due to national realism and the famous film *Arirang* (Na Un-gyu, 1926), which was seen as problematic due to Japan's political suppression and censorship. After the switch to sound in 1935, the liberation and the Korean War brought about new trends, such as independent cinema, anti-Japanese cinema, and anti-communist cinema. In the 1950s and 1960s the popularity of Korean cinema was secured through melodrama and the star system. The Korean cinema of the 1980s existed in the context of cultural changes, such as the introduction of color TV and the opening of the film market, and political changes. At that time, critical realist films that expressed longing for periodical changes, erotic cinema that showed a cross-section of regression, and independent cinema that advocated the participation of society co-existed peacefully. With these historical changes in mind, it can be said that Korean cinema is still interested in reenacting national realism and affirming national identity. On the other hand, it also endlessly seeks the creation of meaning in the new topography of the "Korean New Wave", which has drawn international attention to Korean cinema and performance, as well as "well-made cinema" and the "planning cinema" created with the capital of affluent conglomerates.
**Key words:** Korean cinema, history of film, Korean Wave, shinpa, melodrama, Arirang, Korean New Wave, critical realism

If the 19th century was the age of novels, then the 20th century can be referred to as the age of cinema.[1] The cinema is like the universe: it encompasses everything from a simple combination of light and shadow to the agony of humans and their thoughts. With the introduction of sound films (talkies), the cinema began to develop as a complex art of light and sound. Today, it uses digital technology. Its value as an art form with comprehensive expressive ability makes the cinema distinct, which is why it continues to be loved.

After the very first motion picture was introduced in Korea in 1903, Korean cinema experienced three important periods. The first was the postwar period, when 3% of the population saw the movie *Arirang* (Na Un-gyu, 1926). This was the period when kino-drama, new school drama, nationalist movies, and anti-conventional drama were experimented with sequentially. The second period took place after the liberation from Japan, between the 1950s and 1970s. *Chunhyangjeon* (Lee Kyu-

**1** This work was supported by Hankuk University of Foreign Studies Research Fund of 2014. / Ovaj rad potpomogla je zaklada Foreign Studies Research Fund Hankuškog sveučilišta za strane studije za 2014.

hwan, 1955) and *Madame Freedom* (*Jayu buin*, Han Hyung-mo, 1956) mobilized 200,000 viewers. With this momentum, the Korean film industry boomed. The cinema entertained and soothed people who faced difficult times after the war, and about 200 films were produced in 1962 alone. Finally, the third period was the 1980s, when the military regime and film censorship were prominent. The government promoted film production and dissemination by allocating screen quotas. The Korean cinema that we experience today reflects the views of the public, which has experienced these transition periods in the Korean film industry. It has also moved toward creation by imitation, and is still engaged in a long process of searching for diversity.

Our discussion of Korean cinema history is limited to the period from the cinema's age of enlightenment to the era just prior to the present day. This limitation is due to the physical restriction of not being able to discuss properly all aspects of Korean cinema, which continues to transform, in a paper of limited scope. Another reason for this choice of discussion is to explore the general flow of the Korean cinema and to focus on the issues present in the periods mentioned in this introduction. This paper provides an understanding of the existence of the Korean cinema, its socio-cultural function, and the multilayered spectrum of material enjoyed by Korean cinema viewers.

## From Imitation to Creation

The first entry of the motion picture in Korea is commonly thought to have occurred in June of 1903 – after Lumière's cinématograph was introduced in 1895, and went through China and Japan in 1896. The history of early Korean cinema is one of imitation, transition, and transformation. Having been exposed to a window into Western culture, as well as colonization and Japanese imperialism, the early Korean cinema incorporated different genres of film culture that it subsequently transformed and developed, thereby promoting the evolution of new genres.

In the late 1910s, Korean cinema experienced a turning point in realizing the dream of film production. It began with kino-drama, which involved motion picture scenes filmed as stage plays. The cinema of that period intersected with fetish objects of dual meaning – often objects of admiration for the developed West, or objects of fear and hatred for the Japanese imperialism that had turned the Korean homeland into a colony. Kino-drama endured for three or four years after its introduction in 1919. It was influenced by Japanese Shinpa[2] as a primitive form of imitation, and so projected social changes in the early period of new culture, such as social tragedy and the tragedy of pity. Beginning in 1910, kino-drama was produced in the theater district in Korea's capital.

Kino-drama was initially produced by Hyuksindan, the first Shinpa troupe, established in 1911. *Yi Su-il and Sim Sun-ae* performed an adapted novel, *Janghanmong* (1913), a representative Japanese Shinpa play, and later filmed it. Kim Do-san's *Fight for Justice* (*Uilijeog guto*, 1919), which can be considered the first Korean kino-drama, was about good triumphing over evil. After it played at theater Dansungsa, many imitations appeared. Actors in Shinpa troupes began to play characters in cinema, marking the beginning of Shinpa cinema. Although early Korean cinema had the limitation of being an imitation of Japanese kino-drama or Shinpa, this period is meaningful due to the formation of theater districts,



**2** Shinpa plays were staged with the goal of enlightenment. Introduced before the new theatre known as 'Shingeuk', they focused on box-office success rather than on artistic value. Although they were gradually drawn into the public eye and became a trend, they had negative implications as premodern products and remnants of colonization.

Samaritanka (Kim Ki-duk, 1996)

the growth of the motion picture business, the growth of cineastes, and the increase in capital for film production.

Yun Paek Nam was a Korean film actor whose film, *The Vow Made Below the Moon* (*Weolha-ui mangseo*),[3] debuted in 1923 (Kreca, 2006: 120). After that point, the tradition of Korean cinema developed in two genres – Shinpa and realism – which later developed into their own forms of cinema. *The Vow Made Below the Moon* was scripted by Yun Paek-nam and was produced as a film from beginning to end. It was the first Korean film was always intended to take the form of a film, and also the first in which a female actor, Lee Wall-hwa, appeared. Prior to that point, men had played female characters in Korean films.

The new occupation of the narrator[4] developed during the period of silent films. The first Korean silent film narration appeared in 1910, when Gyeongseong Godeung Entertainment Theater opened. The success of silent films depended on these narrators, so they soon became public idols (Jung Jong-hwa, 2008: 38). These silent film narrators played an important role as voice actors and continued to exist until after the liberation period.

The era of independent film emerged with the momentum of silent movies. The first Korean film company, Choseon Kinema Company, was established in 1924 with Japanese capital. At that time, theater owners produced films (Kreca, 2006: 26). *Chunhyangjeon* (Goshu Hayakawa, 1923) and *The Story of Janghwa and Hongryeon* (*Janghwa Hongryeon jeon*, Kim Hyeong-hwang, 1924) are representative examples of films that were based on classical novels. They were a great success, forecasting a Korean silent film renaissance. *The Story of Janghwa and Hongryeon* is the first film produced by a Korean staff with Korean capital (Kim Mi-hyun, 2006: 35). In 1925, Yun Paek-nam, who pioneered both plays and films during the dawn of modern culture, established Yun Paek-nam Productions and eventually raised awareness about nationalistic films in the Japanese colonial era. The value of this period lies in the use of private capital, the first formation of networks among cineastes, and the beginning of Korean cinema's conventionalism and popularity. Shinpa as a film aesthetic was a catharsis for early Korean cinema, as it purified the deep resentment and sorrow caused by the exploitation of Japanese imperialism. Shinpa films later provided an opportunity to capture the hearts of the audience.

The main characteristic of Korean silent cinema is the conflict between nationalism and colonial policy. The former became an issue through Na Un-gyu's[5] *Arirang*[6] and the latter

**3** As an "enlightened" movie supported by the Choseon Governor General with the aim of encouraging savings, this film is about a young man, Young-deuk, who indulged in alcohol and gambling; he receives a savings account from his fiancée's father and is then instructed by him.

**4** Up until the liberation period, the continuing existence of the silent film narrator resulted from the low level of completion of talkie films and the tradition of *pansori* (Korean traditional folk music in which a singer tells a story with constant dialogue and sound), which had been a performance style for working-class people since the 18th century (cf. Kim Mi-hyun, 2006: 65-66, 83).

**5** The realism reflected in Na Un-gyu's early films is based on a strong spirit of resistance. In addition to *Arirang*, representative works include *In Search of Love* (*Salangeul chajaseo*, 1928), about nomads being run down; *Soldier of Fortune* (*Punguna*, 1926), which reflects class issues, the gap between the rich and the poor, and social consciousness of dominance and subordinance; and *Field Mouse* (*Deuljwi*, 1927), the story of a fighter for justice (cf. Lee Young-il, 2004: 101, 109-112).

**6** When a vicious landlord's informant, Kee-ho, tries to rape his sister, an intelligent young man, Young-jin, who later becomesa lunatic, kills Kee-ho using a scythe. Young-jin, who is arrested without

through the political repression and censorship of Korea by Japan. Koreans under Japanese colonial rule had been self-conscious of nationalism from the beginning of the Japanese colonial period. *Arirang* was the first nationalistic film that embodied such ideology: it represented the state of mind of people in the absence of a nation, providing a foundation for a genre of Korean cinema called "national (resistant) realism (Kreca, 2006: 33, 129)". As this genre contained feelings of resistance and rejection rather than suppression and frustration, which were the basis of Shinpa, it inspired people's instinctive nationalist motivation to rise up against Japanese suppression. The appearance of a main character who is mentally ill and goes against the trends of the time reflected the situation of that time, representing the maximization of a wound and a sign of irrationality. *Arirang*, which expresses conflict within the inner world of the spirit, provides an opportunity to review various similar attempts made by Korean cinema.[7]

Since films were considered an ideological issue during the occupation, they were censored by the Book Department of the Choseon Governor General. No issue was more significant than Korean nationalism and censorship during the Japanese colonial period. With *Arirang* as their catalyst, censorship rules for motion pictures were enacted by Japan in 1926. In 1937, the Japanese colonial policy included economic stringency, a name-changing system, cultural assimilation, and the common use of the Japanese language, which was reinforced due to the Sino-Japanese war. In 1940, pre-censorship and film distribution systems were enforced based on the Choseon Film Decree.[8] During the period before liberation, it was practically impossible to produce films, except those that politically promoted Japanese imperialism.

In addition to other issues that became topics of discussion, socialist theories existed during this period. They were widespread among knowledgeable Koreans and provided the idea for the independence movement. In 1925, the Korea Artista Proleta Federation (KAPF) was established, consisting mostly of international students in Tokyo, and it expanded into the world of art in 1928. The hidden side of its positive aim, which was to overcome the contradictions in Korean society, was that it leaned towards the formulation of a left-wing theory or group movement, rather than the promotion of cinema. *Vagabond* (*Yurang*, Kim Yu-yeong, 1928), which is about a bright young man rescuing a woman who lives on a mountain, signaled the beginning of Korean anti-conventional cinema. The films that were produced after *Vagabond* had to face two main enemies: the Japanese colonial rule and capitalism. Although all nationalist and anti-conventional films were based on the spirit of nationalism, the distinctive feature of anti-conventional films was a strong ideology based on dialectical materialism, fighting, and revolutionary romanticism.



resistance, crosses Arirang ridge, receiving a send-off from the town residents.

**7** Like *Arirang*, Korean cinema in the 1920s accepted outlaws who rebelled against and resisted the trends of that time as main characters based on a national spirit of resistance. Later, in the 1930s, Korean cinema incorporated figures that practiced enlightenment activities as main characters, expanding its ideological arena to national enlightenment.

**8** Censorship, which targets ideologies, thoughts, and systems, still exists today in the form of the movie rating system. Although film censorship in Korea officially stopped in 1996, when it was found to be unconstitutional, modified control authorities – such as the Korea Public Performance Ethics Committee and the Ratings Deliberation Committee – still exist.

The first accomplishment in technological innovation in the history of early Korean cinema was the change from silent films to talkies. For the first time, Lee Myung-woo's *Chunhyangjeon* (1935) was produced using synchronous recording as a sound-on-film method. Attempts to add special effects were also made during this period (Kreca, 2006: 51). Despite technological backwardness in recording and developing film, many talkie films were produced. Early Korean talkie films suggested a post-modern, post-colonial manner of resistance, and triggered the awakening of the identity of Korean cinema.

Korean cinema faced a few difficulties during its introductory period. First, it did not have a qualitative evolutionary process, such as forming a cultural background for cinematic thought, using visual methods that utilized the law of perspective, or employing mechanical narration along with images. However, the biggest problem was Korean cinema's inherent limitation: its development could not be linked to Korean traditional culture. This limitation was connected to Japanese control through colonial policy and censorship.

## From Creation to Survival

The period immediately after liberation was when films about independence[9] became prominent. Films that featured liberation or patriotism, which awakened national pride and the expectation of building a new nation, were often produced at that time. However, the Korean War of 1950 was a national tragedy for the people who fought each other, creating a watershed period in history.[10] As the division between North and South became permanent, ideological confrontation intensified. As films about anti-communist ideology or the tragedy of division were produced, liberation and freedom became prominent social issues. In the context of the special environment that came about after the liberation, new trends such as postwar literacy films, anti-Japanese films,[11] and anti-communist films[12] emerged.

After the division, a US military government was established in South Korea. Many American films were distributed as part of foreign policy, thereby influencing Korean cinema. Additionally, in the context of the tense relationship with the US military government, the left-leaning activity of the Choseon Film Union, which was revived due to the pivotal role of KAPF cineastes, resumed in 1945. Meanwhile, documentary films based on Japanese colonial rule and the Korean War started to emerge in the period right after liberation, and were most prevalent during the war. In the joint form of the people and the military, they sought to highlight the horrors of the war and to overcome ideological confrontation. Although the experience of the war brought unheard-of hardship and impoverished living conditions, Korean cinema was able to develop further by using those experiences as a basis for development.

The Korean film industry got off the ground quickly, despite the postwar recovery process. This was because of a systematic and

**9** Immediately after liberation, cineastes needed to clarify this in any form, as they had a history of being pro-Japanese. Ironically, they had no choice but to focus more on films about independence.

**10** Korean cinema of the time was characterized by a fever of film production in specific districts (cities of refuge), attempts at Korean realism, the production of anti-espionage films, and the mixed genres of drama and documentary film (Kofa, 2003: 98).

**11** Choi In-kyu's *Viva Freedom* (*Jayumanse*, 1946), the story of a patriotic resistance fighter who conducted underground activity, was the first anti-Japanese film (Ho Hyun-chan, 2007: 90).

**12** Anti-communist films, which emerged as a new interest in 1949, were a uniquely Korean genre that existed both temporarily and transitionally. After the Rhee Syngman regime, it became a policy genre in the Park Chung-hee military regime (Kreca, 2006: 161).

organized star system (Kim Mi-hyun, 2006: 121). Movie stars were the most identifiable ways in which audiences could form a new identity and forget the impoverishment and hardship of reality. Star marketing eventually triggered the boom of youth and teen films in the mid-1960s.

The cinema of the 1950s was divided into historical films and modern films. With familiar stories and subject matter, the former presented a sense of connectedness and sympathy, while the latter presented new sensations and pop culture. With the success of Lee Kyu-hwan's *Chunhyangjeon*[13] and Han Hyungmo's *Madame Freedom*,[14] Korean cinema began an era of pop culture in the context of two trends. *Chunhyangjeon* played an important role in bringing audiences of performing arts such as Gukgeuk (traditional drama), theatre, and traditional opera to cinema, which created a boom in the production of historical films. The Chunhyang story, which emerged in the late Choseon period, had power because its material related to the sense of the era. Its romantic story of love left a strong impression due to the double aspects of the traditional woman and the enterprising woman. The main factors that attracted the interest of the public to this film were the Confucian requirement that women maintain chastity, the story of overcoming rank for love, and the venting of spite through the rewarding of virtue and the punishment of evil. *Madame Freedom,* which depicted the conflict with the morals of the time, caused a big sensation regarding Korean films in which female characters were usually workers, homemakers, or *gisaeng* (Korean geisha), and were wholeheartedly devoted to one activity. This brought revolutionary changes to Koreans' lives and consciousness. It reflected new times that incorporated a fascination with Western culture, materialist social conditions, customs, and drew women who were unbound to pre-modern norms to the screen.

With the success of melodramas such as *Chunhyangjeon* and *Madame Freedom,* Korean cinema during the liberation period brought about the specialization of various genres. It also began to be loved as a source of popular culture and entertainment, along with radio and television. Genre specialization was a factor that indicated the universal level of the society of the time; in other words, emotional and intellectual levels and living standards marked a turning point in the evolution of Korean cinema, including aspects such as narrative structure and flow, screen composition, and technique. The first attempt at such an experiment was the "troika" of Korean cinema in the early 1960s. *The Housemaid* (*Hanyo*, 1960),[15] directed by Kim Ki-young, who created a grotesque and gloomy allegory; Yu Hyun-mok's *Aimless*



**13** This film is a love story about a Namwon gisaeng (Korean geisha)'s daughter, Chunhyang, and a bachelor, Lee. When Lee, who promised to marry Chunhyang, goes to Hanyang (Seoul) with his father, the newly appointed Byunhakdo becomes interested in Chunhyang. When Chunhyang refuses him, he puts her in jail. Meanwhile, Lee, who has become a secret royal inspector, appears at Namwon and punishes Byunhakdo, rescuing Chunhyang.

**14** In this film, Sunyoung, the wife of a university professor who works at a boutique, goes to a dance party and learns how to dance from a young male neighbor. One day, Sunyoung meets another man and goes to a dance hall to dance. That night, she is accosted by the man's wife, who was following them. Although Sunyoung's husband, Professor Jang, is attracted to his disciple, a typist, he waits for his wife to come home in order to keep the family together.

**15** Dong-shik, a music teacher, makes a housemaid pregnant when his wife is not home. As a result, his family is destroyed. The housemaid, who gradually becomes vicious with the excuse of being pregnant, gets an abortion. As revenge, she pushes Dong-shik's son down the stairs, killing him. Dong-shik commits suicide together with the housemaid by taking some medicine.

*Bullet and Stray Bullet* (*Obaltan*, 1961),[16] which criticizes the irrational reality of postwar South Korean society; and Shin Sang-ok's *Houseguest and My Mother* (*Sarangbang sonnimgwa eomeoni*, 1961),[17] which is about the conflict between feudal morality and personal desire. These films forecasted changes in the topography of Korean cinema. They reflected the recognition of problems in social reality and disclosed cinematic strategies for changes in the context of expressionism, psychologicalism, and realism.

Korean cinema soon began to show interest in genre exploration and expansion for survival. One genre that obtained popularity was melodrama. There were three reasons for this. First, the audience of Korean pop cinema was primarily female. Second, readers of Shinpa novels were also generally female, and they were interested in the adaptation of those novels for the screen. Third, melodrama did not require a set or cinematic techniques, as it was focused on actors and narration (Kim Mi-hyun, 2006: 3-4). With the conflict between mothers-in-law and daughters-in-law and the tragedy of women as frequent subject matters, Korean cinema drew middle-aged women in as new audience members. In the context of the conflict among Confucian culture, feudal familialism, and the new female figures demanded by modernization, melodrama reached its peak in the 1960s, but was present even in the 1970s. Such melodramas mostly ended in Ophelia's tragedy rather than Cinderella's happy ending. This might have been due to the presence of the feudal male figure, who was in trouble during modernization, as well as a result of forcing women to actively and voluntarily make sacrifices.

In 1968, Jung So-young's successful film *Love Me Once Again* (*Miweodo dasi han beon*) reaffirmed the sustainable growth of melodrama and simultaneously demonstrated the possibility of the re-emergence of retro Shinpa cinema. Unlike the Shinpa of the Japanese colonial period, this genre reflected the conflict between social strata caused by industrialization and the suppression of the patriarchal system, appealing to people who were suffering from poverty and deprivation. Unlike previous Shinpa films, which evoked tears from the audience through the clear comparison of the main character and the antagonist, the new melodrama suppressed large emotions and dealt with rational thoughts, realistic feelings, and sensitivity. Historical cinema and Shinpa cinema, which transformed into biographical cinema, had become extinct in the 1960s and 1970s, replaced mainly by family melodrama, which embraced the joys and sorrows of the Korean people,[18] and youth cinema, which em-

**16** Young-ho, a chartered accountant who lives in a refugee shantytown, is in a state of frustration and exhaustion due to consecutive misfortunes. His mother, who has gone mad, is sick; his wife, who suffers from malnutrition, dies while giving birth; his younger brother gets arrested for robbery; and his younger sister becomes a stranger, wandering the streets.

**17** This film sees the world of adults through the eyes of a young girl, Ok-hee. Her grandmother, mother, and maid are all widows, so Ok-hee's house is called a house of widows. Her uncle's friend, an art teacher, comes to the house as a boarder. Ok-hee, who has never met her father, follows the art teacher around as if he were her father. Ok-hee's mother and the art teacher are secretly attracted to each other. Ok-hee acts as a love messenger between the two. However, they eventually break up due to fear of public attention.

**18** Factors that caused family crises included external causes, such as war and hardship, and internal causes, such as conflict between spouses, affairs, and conflicts between mothers-in-law and daughters-in-law. Family melodrama in the early 1970s tended to cite internal causes as the root of family crises (Kofa, 2004: 91).

braced the needs of postwar youth culture. In particular, youth cinema, which began with Kim Ki-duk's *Barefooted Youth* (*Maenbaleui cheongchun*) in 1964, became a trend, as a new generation that had grown up consuming and idolizing Western culture began to take over theater spaces in cities.

Korean horror cinema of the liberation period mostly featured spirits that had died unfairly, rather than monsters or killers, and most of those spirits were female. *The Public Cemetery of Wolha* (*Wolhaui gongdongmyoji*, 1967), directed by Kwon Chul-hee, is about a woman who carries deep resentment due to injustice and sacrifice. It is the best example of a genre that is close to a variation on actual melodrama. This is significant given the fact that the commercial conditions for the production of horror cinema were created through a combination of mystery and Shinpa. Yet, Korean horror cinema had almost died out by the end of the 1970s. As political ideology, labor, and urban-rural problems became prominent, horror cinema began to be ignored. It finally resumed in 1998, with Park Ki-hyung's *Whispering Corridors* (*Yeogo goedam*), then becoming a popular genre again. One noteworthy characteristic is that horror films always open in the summer in the Korean cinema cycle.

Action cinema, which arrived in Korea in the 1950s, reached its peak in the 1960s with stories about the independence army of the Japanese colonial period, the community of refugees after the Korean War, swordsmen who were integrated into historical drama and people who became poor in the process of modernization. Its main subjects were friendship, betrayal, loyalty, and sacrifice. Later Korean action cinema in the integrated form of thrillers used the sentimentalism provoked by defeated heroism as its basis. This is because the main characters were mostly found in the world of crime.

In this context, the male-oriented "boss (or brother)" culture was reproduced, and a kind of conservative reversion resulted. Given the fact that loyalty to group structures and norms and punishment for betrayal were its basis, Korean action cinema can be called an ironic genre as well as a genre that gave up on social justice: to avoid vice, one makes a decision even worse than the previous one, eventually leading to one's death. This genre also included worshipping power over the law and was premised on the notion that justice is to be distrusted since it does not serve social interests. The urban-rural problem (departure from one's home) caused by the Korean War and the division (displacement) under the guise of modernization shook the roots of Korean society. In this process, social contradiction and conflict were realized violently in action cinema. Finally, it included the expression of the superior power of shrinking masculinity. The entry of women into society and the elimination of men's patriarchal role created a nostalgia for the masculinity of the past (cf. Kim Mihyun, 2006: 9-11).

The basis of the action cinema that prevailed until the 1960s began to change when martial art cinema was imported from Hong Kong. By focusing on fancy martial art techniques and fight scenes, Korean action cinema gradually lost its identity. On the other hand, this served as an opportunity for Korean cinema producers to collaborate with producers in Hong Kong and to push into the world market. Korean-style action cinema, which was considered a genre of unknown nationality, revived with the success of Im Kwon-taek's *General's Son* (*Janggunui adeul*, 1990) and Kwak Kyung-taek's *Friend* (*Chingu*, 2001), eventually becoming a popular genre again. Yet, even this later trend in action cinema was unable to overcome the limitation of its being a reenactment of gangster life and nostalgia for the past.

Up until the 1960s, Korean comedic cinema was a mixed genre with an unclear identity. It had both comedic trends and dramatic elements, unrealistic events, and a strong

preference for slapstick comedy. Most Korean comedy, which began with the success of Lee Byung-il's *Marriage Day* (*Shijibganeun nal*, 1956), used satire and humor. Its mainstream work included family comedy and screwball comedy, with the petite bourgeoisie as a background, and focused on melodrama's tendency toward happy endings. However, Korean comedic cinema experienced limitations due to its audience, which appreciated tragedy's catharsis and found comedy vulgar. Also, the limitations of pop culture audiences, who were used to Shinpa and a lack of satirical spirit due to long periods of control and censorship, were major barriers. Additionally, many actors with little experience moved to the realm of television when it was first established in Korea in the 1960s. Kang Woo-seuk's *Two Cops* (*Tu kapseu*, 1993) broke the long dry period in Korean comedy by combining comedy with action. Comedic cinema finally became a popular genre when the Korean economic bubble started to form. However, it still leaves many works yet to be completed, given the fact that it seeks its own potential through the integration of various genres rather than through satire and gestures of resistance.

Control of the Korean cinema industry – which has gone through fraudulent elections, anti-government strife, and political changes such as the military regime's seizure of power – began with the passage of a law for the protection of domestic cinema in 1962. Government-led film production and policy unification, unification of major film companies, strengthened censorship and deliberation, and the restraint of cineastes followed. Particularly, counter to its intention, the screening quota[19] caused Korean film production to become dependent on profits made by foreign films. The only comfort during this period was the beginning of the era of widescreen and color films, which were introduced at the beginning of the 1960s.

Production in the 1970s lost diversity and became simplified. In the context of the expansion of media such as television, which replaced cinema, as well as the development of the leisure industry and film policy (which was only a temporary remedy), Korea cinema shrank in inverse proportion to the country's economic growth. It expedited its decline with vulgar trends such as policy cinema, hit cinema, teen cinema,[20] and hostess cinema.

Even in the context of control and recession, Lee Jang-ho's *Stars Heavenly Home* (*Byeoldeului gohyang*, 1974), which is based on a serial newspaper story, created a new climate for cinema production involving the cinematization of popular novels, as opposed to traditional literary cinema. In those gloomy times, Ha Gil-jong's *March of Fools* (*Babodeului haengjin*, 1975), which dreams of the ideal of a defeating run,[21] and Kim Ho-sun's *Yeong-Ja's Heydays* (*Yeongja-ui jeonseong sidae*, 1975),[22] a reportage on the frustrations and joys of a girl

**19** To protect Korean cinema, the playing of foreign films was regulated, beginning with the Cinema Reform Act in 1966 (Kofa, 2004: 211).

**20** The number of adult audiences of teen cinema, which dealt with the love, friendship, and school life of teenagers, was declining. As the baby-boom generation became teens, they took the place of adult audiences, making a breakthrough in the early 1960s.

**21** This film incorporates a youth cultural landscape as a dialectical response to 1970s-style youth culture. After an argument with a professor, the main character, Young-cheul, heads to the East Sea saying he is "going there to hunt a whale." He then commits suicide by throwing himself off a cliff.

**22** The stained reputation of the main character, Yeong-ja, who worked as a housekeeper, factory worker, bar girl, conductress, and prostitute, is a subject reflected in cinema as well as a story reflecting the era.

living on a mountain during a rural exodus, succeeded consecutively, sustaining the pedigree of the Korean film industry. Symbols of youth culture such as pop songs, acoustic guitars, draft beer, long hair, jeans, and the "beat generation",[23] armed with mini-skirts, dominated those films. It is therefore hard to understand them without engaging in a historical exploration of the distinctiveness that dominated Korean society at the time, especially the political dogma known as the Revitalizing Reforms system.

### From Survival to Diversity

The Korean cinema of the 1980s began in the context of cultural changes (such as the introduction of color television and the opening of the film market), and political changes, (such as the emergence of new army groups). The Korean cinema has never been free from political and social movements. Although tension between text and context ossified the Korean cinema, it ironically provided it with strong force. On this basis, it absorbed the politics that changed dictatorship to democracy, including the desire for and practice of social reform. It also facilitated the intellectual exploration of new cinema and the appearance of a younger generation of cineastes.

Due to the political situation, which had been sustained since the 1970s, the Korean cinema of the 1980s referred to itself by the cynical, self-deprecating name, "film of the periphery" (Jung Jong-hwa 2008: 190). The Korean cinema of this period had two major trends. Lee Jang-ho's *A Fine, Windy Day* (*Barambuleo joheun nal*, 1980),[24] Lee Won-sae's *Ball Shot by a Midget* (*Nanjangi-ga ssoa ollin jageun gong*, 1981),[25] and Bae Chang-ho's *Whale Hunting* (*Goraesanyang*, 1984) sought reform with a current corresponding to longing for the starting period, whereas erotic films like Jung In-yeop's *Madame Aema* (*Aema buin*, 1982), the first late movie and an evolution in 1970s hostess cinema, also prevailed. The former was a political taboo, a recovery of the spirit of the time on the basis of critical realism. With a current corresponding to the 3S (sex, screen, and sports) policy, which was the basis of the new army group's cultural policy, the latter showed a cross-section of progress and retrogression (cf. Kim Mi-hyun, 2006: 265-271). The genre of melodrama also influenced this period and continued to be loved for its refined language.

Meanwhile, counter-cinema connected to the film industry appeared in the revolutionary period, from the Kwangju democratic movement of 1980 to the democracy movement of 1987. *Oh! Land of Dreams* (*O! kkumui nara*), produced by independent film group Jangsangotmae in 1988, is about a group of young people who witnessed the Kwangju democratic movement, and was a sensation in the topography of the Korean film industry. As an informal film, prior to being called an independent film, it included concepts such as experimental film, underground film,

**23** This term defined the passion of the young generation during this gloomy period. That generation took to the streets to pursue their dreams and ideals (Ho Hyun-chan, 2007: 202-203, requoted).

**24** This film tells the story of the troubled lives of three young men in the suburbs of Seoul. It is hard for them to earn money; they rebel against the world, but they get hurt in return.

**25** This was a cinematized version of Cho Sae-hee's original work, reflecting periodical disability through the midget's physical disability. By highlighting the gloomy life of a poor village, including property demolition, speculation, and political instability, the film calmly depicts the lives of powerless people in an elaborate script and on an achromatic screen.

and non-commercial film, with the ideomotor tendency of young cineastes. It is a so-called "open film", and/or a "film of the people". Free from the predominant capital and distribution structure, the film was produced for its participation in real social and political purposes. It was distributed throughout universities, where cinema was not a consumable product, but a social and aesthetic practice of reproducing audience criticism. The eventual distribution of personal video cameras changed the spectrum of the film movement with the advantages of low budget, mobility, simple operation, and mass reproduction.

While independent film expanded the scope of the film industry at that time, the success of the industry itself began to be encroached upon by foreign film distributors, such as Warner Brothers and 20th Century Fox, after direct delivery by United International Pictures began in 1988. Screen quotas as a form of resistance barely prevented this encroachment. The conflict regarding screen quotas divided the Korean film industry. Distributors and theaters were passive, whereas cineastes and producers led the solidarity movement and the accusations against the government, together with civic groups. The caution of cultural imperialism thereby emerged as a form of colonization hidden behind economic logic, which became cultural colonization. Although foreign films eventually had positive effects on Koreans' thoughts and actions from a cultural perspective, they also provided negative recognition, such as the enjoyment of popular entertainment and decadence.

In this situation, Lim Kwon-taek's *Seopyeonje*, released in 1993, was a historical event in that it was a reproduction of nationalistic realism. Up until the early 1990s, Korean cinema was unable to escape its derogation as peripheral cinema. *Seopyeonje* brought diversity to Korean cinema and began a reconsideration of genre. It appealed to people's new understanding through the story of a sad artisan who was fired from his job during modernization and forgot about Korean traditional music, pansori. It reaffirmed national identity by depicting an isolated space and a lost perspective of the past. It also provided an opportunity to confirm the fact that "resentment"[26] is a key emotional tool for understanding Korean cinema internationally.

The "Korean New Wave" (Jung Jong-hwa, 2008: 204; Kim Mi-hyun, 2006: 315), regularly mentioned in discussions of the Korean cinema of the 1980s and 1990s, is a term that refers to new films, such as Park Kwong-soo's *Chilsu and Mansu* (*Chilsuwa Mansu*, 1988),[27] Lee Myung-sae's *Comedian* (1990),[28] and Jung Ji-

**26** A new understanding of "deep resentment" led Korean cinema to positively view shamanism as a folk religion. Korea's shamanism, which includes the "embracement of nature and humanity and the integration of Confucianism, Buddhism, and Taoism" (Lee Jong-seung, 2005: 14), is linked to women's resentment; thus, the woman embodies the shaman in Korean cinema. This is similar to the appearance of female ghosts in the horror films mentioned earlier. Lim Kwon-taek's *Divine Bow* (*Shingung,* 1979) is a story of a female shaman who loses her husband due to the scheme of a ship owner who dominates an island. It is the best example of reflecting shamanism's motives in Korean film. It brought about a paradigm, leading to a revival of Korean-style fantastical cinema.

**27** Man-su, whose father is a long-term prisoner, resigns from his company due to guilt by association. Chil-su, who was born in Dongducheon, has a dream of moving to the United States. Man-su and Chil-su survive one day at a time by working as painters. After painting a high-rise building advertising board, they experience an unexpected event while swearing at the world.

**28** A third-rate comedian who wants to be a movie director, a barber who lives in the suburbs and wants

young's *Nambugun* (1990),[29] as well as directors and trends that appeared in a softened social atmosphere. While the "Korean New Wave" perpetuated the view of critical realism that began in the early 1980s,[30] it also sought aesthetic experiment through an awareness of cinematic language until the mid-1990s. Later, it was carried over as the "Post New Wave".

In the mid-1990s, when diversity was pursued for the sake of survival, an economic crisis that eventually ended with a relief loan from the International Monetary Fund changed the topography of the film industry. This period accelerated the rationalization of capital through the ideology of neo-liberalism. In the process, the middle class in Korean society became non-existent, widening the gap between the rich and the poor. With this as a momentum, Korean cinema depicted the rapid dissolution of the family, as well as unrest and the dissolution of various ideologies within society. At the same time, it contradictorily revealed attempts to rebuild families and social values.

In the late 1990s, when Korea started to overcome its economic crisis, the tradition of melodrama was revived again – a departure from the dark genre of eroticism. Character-oriented, lively, and refined romantic comedy and comedic cinema experienced a boom. Just as romantic comedy stemmed from the melodrama genre, action cinema evolved into comedic action, combining comedy and melodrama. Korean blockbuster films of the 1990s-2000s, such as Kang Jae-kyu's *Shiri* (*Swiri*, 1998), Park Chan-wook's *Joint Security Area* (*Gongdong gyeongbi guyeok JSA*, 2000), Kang Woo-seuk's *Silmido* (2003), and Kang Jae-kyu's *Taegukgi: The Brotherhood of War* (*Taegukgi Hwinalrimyeo*, 2004) were a part of this movement. Accordingly, the awareness of Korean cinema changed in that Korean films became noted as worth seeing, much like successful foreign films. With the success of *Shiri* and the era of ten million audiences, so-called "economies of scale" – such as increased production costs, marketing, and wide-release – started to occur in the Korean film industry.

The overseas expansion and globalization of Korean cinema began in earnest when Lee Do-yoong's *Hut* (*Pimag*, 1980), which reflects Korean shamanism and eroticism, advanced to the finale at the Venice Film Festival and received an award. Later, Hong Sang-su's *Power of Kangwon Province* (*Kangwon-do ui him*, 1998), Kim Ki-duk's *Samaritan Girl* (*Samaria*, 2004), Lee Chang-dong's *Oasis* (*Oasiseu*, 2002), Lim Kwon-taek's *Chi-hwa-seon* (2002), and Park Chan-wook's *Oldboy* (*Oldeuboi*, 2004) received attention at international film festivals, creating another wave of Korean cinema. With this as momentum, Korean cinema gained the globally recognized status of well-made art house cinema.

## Other Issues in Korean Cinema Culture

The prominent issues in early Korean cinema were its root ideas, prior to aesthetics or production, and its facilitation. It was



to be an actor, and a woman chased by gangsters decide to rob a bank in order to produce a film. All of this then turns out to be the dream of the comedian, who fell asleep in a chair in the barber shop.

**29** This film, an objective description of a partisan at Jirisan mountain at a time when the political practice of censorship had not yet ceased, was almost a shock given the situation at the time.

**30** In the "New Wave" of the 1980s, critical realism was valuable: the dark age of Korean modernization was the dark age of the Korean film industry, so realism was the most progressive possible attitude and an approach to mental resistance. Films affiliated with 1980s realism facilitated critical realism on the basis of formal or reductionistic realism (Lee Hyo-in, 1999: 151).

Shinpa that appeared as a realistic answer to such questions. Shinpa cinema, in which evoking tears was paramount, was an appropriate way to fulfill the expression of the Korean people's loss and deprivation in the colonial period and to provide a catharsis for the tragedy of that time. It also provided an opportunity for the real beginning of the Korean cinema. In these respects, Shinpa is important.

Among other issues regarding the Korean film industry, one that has been on everyone's mind for a long time is the problem of ideology. This problem, which was a norm for political suppression under Japanese colonial rule, became prominent right after liberation due to the conflict between the left and the right – between the anti-conventional group that took over the proletariat and the independent film world. The problem of ideology persisted through the Korean War and the periods of the military regime and the new army government, and still remains present today. This was one of the ideas developed by excessive sentimentalism in Korean cinema, which was caused by the frustration and defeatism embedded in Korean films of the period from colonial rule through the post-liberation military government, the Korean War, and the permanent nation division. At every moment, realism served as a turning point for discourse on Korean cinema, expressing various ideologies[31] of those periods.

From the perspective of ideology, during the 1970s and 1980s Korean cinema formed political reenactments by focusing on decolonization, Korean War, and the division of North and South Koreas. The vestige of this history functioned as a decisive element that determined the creation and extinction of cinema genres and regulated the relation between cinema and politics as the categories that emerged from their interaction.

Korean cinema verified the reality of the post-liberation division and met its demands for neo-realism. It succeeded by keeping a content-centered perspective while banishing the proletarian perspective. Such change left room for films to be considered as serious works of art, rather than tools for escapism and healing, highlighting humanistic subjects. On the other hand, it fulfilled a desire to express issues of social reality as direct concerns, even in the context of censorship and control. The realism of the growth period of Korean film was ultimately an extension of aesthetic realism, which has more humanistic values.

One reason why Korean cinema is obsessed with realism is because Korea's history contains a sense of reality that can objectify the feelings of Korean writers and directors through their ideology and existence in realism. On the other hand, the left-wing film industry approached this realism as a social-centered or materialistic concept and reasoned with anti-classification and reality's subject consciousness. The pro-democracy movement that expanded after the Kwangju democratic movement in 1980 brought about the problem of ideology through cinema again with the revival of social realism. Independent cinema led this movement. "National cinema" (Kim Mi-hyun, 2006: 71), a new movement with the goal of transforming Korean society, advocated national realism, expressing strong resist-

**31** As a concept vested with a consistent name and form in a given cultural reality, an ideology is a cultural stereotype, as termed by Roland Barthes, or a mythology. Manipulation of ideology is not about inventing another reality, but about tracking the current reality. It should be understood as a process of changing targets, and at the same time, as a change in tastes. Eventually, Korean cinema caused the world of ideological understanding, or the cultural world, to revert to its original state, and reversed interpretation and description to their original images (cf. Kreca, 2006: 184-185).

ance against anti-imperialist Hollywood films and formal films, as well as anti-trust capitalism. The objectives of realism, which had become a belief system, were to witness reality and structural contradictions through cinema and to stimulate thinking in the direction of such transformation. Yet, the realism of the 1970s and 1980s, in which self-alienation and other-orientation were discussed, eventually declined due to writer-oriented films and the discourse of post-modernism.

After the 1980s, Korean conglomerates recognized the cinema as an industry, and the inflow of their capital began in this period. The recognition of cinema changed to one of success, thereby changing cinema's status. "Planning cinema" was commercialized cinema with a high completion level, brought about by a combination of production, distribution, and capital (Jung Jong-hwa, 2008: 217; Kim Mi-hyun, 2006: 71). In other words, producer-centered cinema became dominant, which led to the idea of cinema copyright becoming a business due to the popularity of videos. Accordingly, the paradigm of the film industry shifted.[32] In this process, various ways to make films a success were sought through the replaying of hit films, the permission of small theaters, and the transformation of the multiplex.

On the hidden side of quantitative expansion, the proper function of a theater for the healthy development of cinema culture can be discussed. Audiences' sense of community, which is a driving force behind the ideal function of a theater, breaks up when it experiences a transition to industrial society. A theater is thereby limited to fulfilling the objective of a minority or specific group (Kim Su-nam, 2009: 64). The totality of cinema should be based on the participation of the audience. A system of re-evaluating the product value of cinema from the audience's point of view, and the right to see high-quality cinema in a good environment at a reasonable price, should be guaranteed.

Furthermore, concern for the survival of art cinema, which was recently exposed to a dead zone, is increasing. Unlike well-made cinema, the imbalanced state of short-term-playing, high-quality films is a barrier to the development of Korean cinema's quality content, as well as its diversity. Although the government's sympathy and support are needed, active manipulation of audiences and the art cinema movement – as well as an audience movement that can lead cinema in the right direction – are required, as the quality of cinema reflects the quality of its audience. This is obviously based on reciprocal relations, such as the capability of cinema producers, as well as consumers' sensibility, ideological level, and tendencies.

Various genres have been evenly distributed in the Korean film world from the time of high-cost action blockbusters to the times of comedy, thrillers, and melodrama. The Korean film world has thereby maintained a relatively stable level of performance. Other than the potential of melodrama, the integration of various subjects and genres – such as fusion traditional drama, musical drama and traditional music, and animation based on comic books and internet novels – has been attempted. Also, changes in production and editing technology to a digital format are being made quickly. User-created content made on cameras, camcorders, and smartphones, along with the expansion from the limited space of the theater to the virtual digital space on the Internet, will likely become prominent issues in future Korean cinema culture.



**32** The background for conglomerates' entry into the film industry can be found in video copyrights, increasing opportunities for revenue thorough cable TV and film channels, and the high value of the film industry (cf. Kofa, 2005: 184).

## Epilogue

Culture as a way of living is accompanied by expressive actions for the generation of meaning, one of which is the cinema. As particular time periods and societies are compressed in cinema, it serves as an index for understanding Korean culture through its comprehensive inheritance of history, society, and culture, going beyond the simple realm of the film world. Korean cinema continues to be affected by society, political situations, policies, and laws. It has been transformed by artistically sublimating all sorts of human emotions, such as Koreans' spirit of resistance, resentment and shamanism, people and nationalism, the agony of an era, and the concern of knowledgeable persons.

Korean cinema today has evolved through three historical turning points. The first is the period from the introduction of motion pictures and the beginning of Shinpa cinema to the liberation from Japan. Korean cinema had no choice but to preferentially promote the significance of the signifier, as in Saussure's concept of "signifier" and "signified". It reached a crossroads in its evolution through the search for survival and imitation. The second turning point was the period from the Korean War to the 1980s. This was when quantitative issues such as the diversity of Korean cinema, the revitalization of genres, and the long dark period of the military regime co-existed. The third turning point occurred when efforts were made to reaffirm the identity of Korean native culture embedded in cinema at the end of the 1980s. Also, experiments were made in parody technique based on Noel Carroll's post-modernist cinema aesthetics and a hybrid culture was attempted at through the integration of foreign culture and traditional culture.

From a quantitative perspective, the characteristics of Korean cinema on the basis of this history are as follows: firstly, an increased number of audiences compared to the number of productions; secondly, a rapid increase in the number of screens; and thirdly, Korean cinema's entry into the overseas market and its revitalization. From a qualitative perspective, these characteristics garnered international attention for Korean cinema at key international film festivals, qualitative growth through domestic film festivals such as the Busan International Film Festival (1996-), the continuous emergence of new directors, and the invention of terms such as "planning cinema" and "well-made cinema". However, there are still many problems that need to be solved, such as the polarization of success; the phenomenon in which a small number of films take up a significant amount of screening space. Then there is the significant increase in production and marketing costs due to wide-release opening methods and starting power; concern for the monopoly of major investment distributors; the diversification of revenue structure, and the inequality of distribution. In addition, there is a need for concern about Korean cinema's identity. Not only for the recovery of Korean film companies and the confirmation of that identity, but also for the definition and criticism of Korean film theory.

Korean cinema passed through a long tunnel in the 20th century, in which hardship persisted in turbulent times and the fate of the nation's history changed multiple times. It achieved expression and freedom of production and made cinema into a high value-added knowledge industry. Korean cinema, which germinated with the help of human imagination, sensibility, and wisdom, now combines the digital civilization of the 21st century with a ubiquitous environment, presenting another cultural aspect of Korea.

**Bibliography**

**Ho, Hyun-chan,** 2007, *Korean Cinema 100 Years*, Seoul: Munhaksasangsa

**Jung, Jong-hwa,** 2008, *History of Korean Cinema*, Seoul: Korean Film Archive

**Kim, Mi-hyun (ed.),** 2006, *History of Korean Cinema*, Seoul: Communication books

**Kim, Su-nam,** 2009, *Issues in Korean Cinema Culture*, Seoul: Wolin

**Lee, Hyo-in,** 1999, *Picture Aesthetics and Introduction to Criticism*, Seoul: Hanyang Univ. Press

**Lee, Jong-seung,** 2005, *Film and Shamanism*, Seoul: Salim

**Lee, Young-il,** 2004, *History of Korean cinema*, Seoul: Sodo

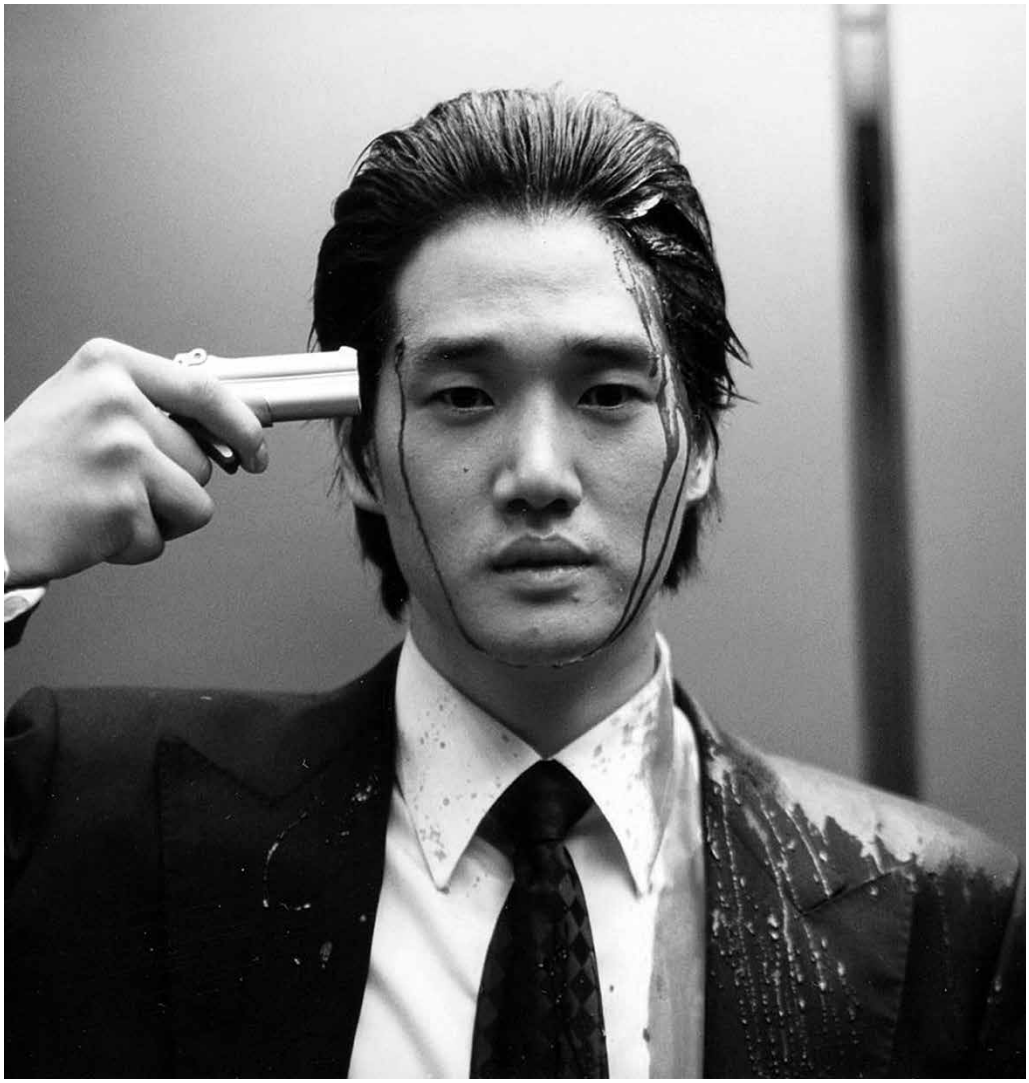
**Kofa (Korean Film Archive, ed.),** 2003, *Traces of Korean Cinema from 1945 to 1959*, Seoul: Munhaksasangsa

**Kofa (Korean Film Archive, ed.),** 2004, *Study on History of Korean cinema: 1960-1979*, Seoul: Ichae

**Kofa (Korean Film Archive, ed.),** 2005, *Study on History of Korean cinema: 1980-1997*, Seoul: Ichae

**Kreca (Korean National Research Center for Arts, ed.),** 2006, *Lee Young-il's Lecture note for History of Korean Cinema*, Seoul: Sodo

**Trachtenberg, Stanley,** 1985, *The Postmodern Moment: a Handbook of Contemporary Innovation in the Arts*, Connecticut: Greenwood Press



*Oldboy* (Park Chan-wook, 2004)

UDK: 791.633-051PARK, C.

Kim Sang Hun i Cho Jun Rae
Hankuk University of foreign studies, Seoul, R. Korea

# Dominantni diskurs i društveni tabu: fabula i žanrovske karakteristike filma *Oldboy*

**Sažetak:** Film *Oldboy* redatelja Park Chan-wooka sadrži prikriveni diskurs kritike i otpora kontradiktornoj strukturi korejskog društva, koja u najvećoj mjeri potječe iz "društvenog tabua", glavnog mehanizma ostvarivanja moći dominantnog diskursa. Film je nastao proširivanjem i prilagođavanjem glavnih motiva japanskog stripa istog naslova. Kako bi savladao fabularne nedostatke stripa, Park se približava suštini "incidenta" koji izaziva osvetu, koristeći "dvostruki motiv osvete" Sofoklova *Kralja Edipa*. U toj tragediji Edip spoznaje da je ubio oca i oženio majku. Tragičan završetak *Kralja Edipa* uzrokovan je Pelopovim prokletstvom Edipova oca, kralja Laja. Na sličan način, junak filma Oh Dae-su saznaje da mu je ljubavnica Mi-do zapravo kći. Tragičan kraj filmskog ostvarenja predodređen je incestom drugog junaka, Li Woo-jina, koji je, zaslugom Oh Dae-sua, doživio društvenu osudu. Načinom organizacije fabule, Park podastire kritiku dominantnog društvenog diskursa. Krajnja je funkcija filma prepoznavanje biti društvenih odnosa. Cilj je filma otkriti kako nevidljiva snaga može u bilo kojem trenutku upravljati sudbinom pojedinca, usmjeravajući njegove postupke. Na kraju Li Woo-jin umire kao tragični junak, a Oh Dae-su ostaje izvan okvira tragičnog junaštva, jer je predstavljen kao ritualna žrtva u kontekstu ironičnog stila i niskomimetičkog dramskog modusa. *Oldboy* je postao popularan istodobnom primjenom tragičnih i ironijskih postupaka, ali je njihova dosljedna provedba dovela do srazmjernog smanjenja tragične istinitosti filma. Takva presudna pogreška potječe od primjene dvostruke fabule koja vodi do dvostrukog završetka filma.

**Ključne riječi:** *Oldboy*, Park Chan-wook, incest, dvostruka struktura tragedije, društveni tabu, žanrovska svijest, dominantni diskurs, otpor diskursu

Počevši od debitantskog filma *Mjesec je ono o čemu sunce sanja* (*Daleun... haega kkuneun kkum / The Moon Is... the Sun's Dream*) iz 1992, pa onda u nizu ostvarenja kao što su *Zajednička sigurnosna zona / JSA* (*Gongdong gyeongbi guyeok JSA / Joint Security Area*, 2000), *Simpatije za gospodina Osvetu* (*Boksuneun Naui Geot / Sympathy for Mr. Vengeance*, 2002), *Oldboy* (*Oldeuboi*, 2003), *Simpatije za gospođu Osvetu* (*Chinjeolhan geumjassi / Sympathy for Lady Vengeance*, 2005) i *Žeđ* (*Bakjwi / Thirst*, 2009), korejski redatelj Park Chan-wook ostvaruje jedinstvenu kombinaciju profinjenog filmskog stila i začudnih i iznenađujućih tema.[1] Vješto održavajući ravnotežu između krajnosti kao što su težnja k popularnosti i udovoljavanju ukusu publike s jedne strane, te dosljednosti umjetničkim načelima s druge, uspješno je predstavio korejski film svijetu. Razloge njegovih uspjeha treba tražiti u činjenici da u svojim ostvarenjima osnovne probleme ljudske egzistencije predstavlja uporabom traumatičnih i upečatljivih filmskih prizora, gradeći samosvojnu filmsku poetiku.

Njegovi filmovi imaju povijesnu, religijsku i mitsku pozadinu, u njima se miješaju realistični elementi s elementima fantastike,

**1** Rad je napisan i objavljen uz potporu Istraživačke zaklade Sveučilišta za strane studije u Seulu (Hankuk University of Foreign Studies) za 2014. / This work was supported by Hankuk University of Foreign Studies Research Fund of 2014.

pa se, ponekad paradoksalno, stapaju bajka i fantastika s groteskom i prikazivanjem stvarnosti. Smještajući likove u nemoguće situacije, čini ih dijelom zapleta iz kojih je jedini mogući izlaz smrt. Premda likovi Parkovih filmova djeluju u krajnje neobičnim okolnostima, njihovi postupci i ponašanje čvrsto su povezani s ključnim životnim dilemama. Međutim, kako se priča približava završetku, postupci likova ne teže rješavanju samo osobnih problema, već upućuju na mogućnosti razrješenja univerzalnih pitanja ljudskog bivanja, blisko povezanih s moralnim, klasnim i religijskim pitanjima, s problemom zločina, s ulogom i važnošću ljudske savjesti i mogućnosti izbavljenja. Konstanta njegova umjetničkog opusa jest nemogućnost jasnog izbora između dobra i zla, lijepoga i ružnoga: prikrivene ljudske strasti i društveni tabui pravi su uzrok sukoba pojedinca sa samim sobom i sa svijetom.

U umjetničkom smislu čini se da je Park bliži Alfredu Hitchcocku nego primjerice Robertu Rosselliniju. Park je sličan Hitchcocku jer pozorno osmišljava, usmjerava i vizualno organizira svoje djelo. Unatoč tome što je relativno brzo snimao svoje filmove, on pripada skupini umjetnika koji veliku pozornost posvećuju planiranju i kompoziciji svog umjetničkog ostvarenja. Poznatog kao redatelja uzbudljivih trilera prepunih akcije, Parka odlično prihvaćaju i publika i kritika, jer njegovi filmovi, pored dinamičnosti i uzbuđenja, sadrže prikrivene diskurse otpora paradoksalnoj strukturi korejskog društva. Proturječna struktura njegovih filmova u velikoj mjeri potječe iz "društvene zabrane", središnjeg mehanizma potiskivanja u službi dominantnog diskursa.

Parkov prvi filmski hit *JSA* odražava bolnu tragediju ljudi koji prvi put prelaze "zid razdvajanja", kao prvi u nizu zidova koji simbolizira tabue korejskog društva, zid koji do tada nije nadiđen ni u jednom drugom filmu. Posebno je značajno što je u filmu prikazan "most bez povratka",[2] kao simbol podijeljenog korejskog naroda. Slijedi trilogija osvete: *Simpatije za gospodina Osvetu*, *Oldboy* i *Simpatije za gospođu Osvetu*, koja otkriva stvarnost ljudskog otuđenja uzrokovanog strukturalnim proturječnostima korejskog društva, i to korištenjem popularnog koda "osvete". Tema osvete, u skladu sa žanrovskim odrednicama film noira, čini filmsku radnju uzbudljivom. Institucionalizirani diskurs tabua duboko u svijesti potiskuje želju za osvetom čineći je gotovo neostvarivom. U skladu s tim, filmski junak, koji odlučno ostvaruje osvetu preskačući zidove tabua, djeluje kao ostvarenje mehanizma potisnutih želja i fetišizma, zadovoljavajući potrebe publike. To je, bez sumnje, ključno načelo kojim se ravnaju Parkovi filmovi.

Za razliku od akcijskih filmova s temom osvete, Parkovi filmovi nisu usmjereni na sam osvetnički čin. Pravi dojam na publiku ostavlja predstavljanje tabua inherentnih stvarnosti i dvostruka strukturalizacija diskursa otpora. Na primjer žene i siromašni u filmovima *Simpatije za gospodina Osvetu* i *Simpatije za gospođu Osvetu* pojavljuju se kao glavni izvršitelji osvete, što otkriva ideju "političkog nesvjesnog"[3] koja se vezuje za nižu društvenu klasu. Političko

**2** "Most bez povratka", koji prelazi vojnu demarkacijsku liniju između Južne i Sjeverne Koreje, nalazi se u Sačonu, na jugu Zajedničke sigurnosne zone. Zarobljenici su 1953. vraćeni preko ovog mosta.

**3** "Političko nesvjesno" je ujedno naslov knjige Frederica Jamesona (1981) i kritički pojam koji prožima njegovu teorijsku misao. "Političko" ne pripada osobnom ni psihološkom, već kategoriji klase ili grupe, a "nesvjesno" je očajnički (nesvjesni) odgovor na stvarnost i povijest ispunjenu kontradikcijama, slično kao u *Divljoj misli* Claudea Lévi-Straussa. Ako su društvene proturječnosti izravno i razriješene, kontradikcije inherentne načinu proizvodnje i dalje će, međutim, postojati, osim ako se ne promijene u nešto drugo. Kultura i umjetnost počinju "sanjati" o rješenju u trenutku

nesvjesno su "tišina" i "jezik odsutnosti" što se ne daju lako uočiti, to je potisnuti glas što ga je diskurs vladajuće klase protjerao na društvenu periferiju. Vladajući klasni diskurs, koji okružuje površinu teksta, nije ništa drugo doli glas svijesti koji prikriva tišinu nesvjesnoga (Jameson, 1981: 11–12). Park je jednom izjavio da "smanjivanje jaza između bogatih i siromašnih" ima prioritet nad "ujedinjenjem ili oslanjanjem na vlastite snage". Motivsku osnovu njegovih filmova osvete kao "narativa simboličkog ponašanja" čini otpor buržoaskom, kapitalističkom i patrijarhalnom društvu.[4]

### Dvostruka struktura tragedije u *Oldboyu*

*Oldboy* pripada Parkovoj "osvetničkoj trilogiji" i prati složene međuljudske odnose. Nasilje u "osvetničkoj trilogiji" povezano je s problemima pojedinca u suvremenom društvu. U međuljudskim odnosima postoje čvrste prepreke, a nasilje je pouzdan način kontrole volje pojedinca, ali i njegova napora da se odupre svakoj normi i svakom običaju. Nasilna djela, ili pristanak na njih, podrazumijevaju namjerno prekoračenje granica u Parkovim filmovima. To je upadljivo istaknuto na kraju filma *Simpatije za Gospođu Osvetu*, u najdestruktivnijoj sceni osvete roditelja čiju je djecu ubio nastavnik Baek. Usprkos mnogobrojnim scenama nasilja, njegovi filmovi ne prikazuju nasilje kao igru ili apstraktni ritual. Ipak, "nasilje" jest jedna od bitnih osobina njegovih filmova, čak i ako se ne bismo u potpunosti mogli složiti sa stavom filmologa Richarda Peñe: "Park čini da uzrok i posljedica nasilja i njihovih dugotrajnih međusobnih veza izbiju na površinu." (Peña, 2007) Pristupi filmu se, dakako, razlikuju, od zaključka o nasilju kao glavnom čimbeniku strukture sve do jednostavne procjene o scenama nasilja kao senzacionalističkom mamcu. S druge strane, ekstremni postupci likova u *Oldboyu*, u svjetlu osobina njihovih ličnosti, događaja u kojima sudjeluju i ekstremnih izraza koje koriste, sasvim su dovoljan razlog da film postane i meta kritike.

Kao što je poznato, *Oldboy* je proširena adaptacija glavnih motiva preuzetih iz japanskog manga stripa *Old Boy* pisca Garona Tsuchiye i crtača Nobuakija Minegishija (strip ima osam tomova, ukupno 80 priča, uključujući epilog). Nakon deset godina ropstva u privatnom zatvoru kojim upravljaju gangsteri, Shinichi Gotō istražuje razlog svog zatvaranja, postupno razjašnjavajući motive osvetničke drame koju je osmislio Takaaki Kakinuma, njegov drug iz osnovne škole, a sada milijunaš koji se bavi nekretninama. Parkov akcijski triler vjerno slijedi narativni okvir originala, uspješno popunjavajući praznine i manjkavost izvorne strukture. Kako bi nadišao ograničenja i nedostatke originala, prvobitnu priču stripa Park je vrlo pozorno adaptirao: premjestio je vrijeme "incidenta" koji je predmet osvete u junakove srednjoškolske dane, produžio zatočeništvo s deset na petnaest godina, i ograničio razdoblje razotkrivanja razloga za zatočenje na pet dana. Najvažnija je promjena u predstavljanju samog "incidenta", jer on, kod Parka, dobiva oblik dvostruke strukture incesta.

Najveća je slabost originala u tome što je "incident", koji je duboko emotivno potre-



kada proturječnost ne mogu riješiti svjesnim razmišljanjem i racionalnim ponašanjem. Težnja prema nekontradiktornom rješenju otkriva nesvjesno uz pomoć mašte i simbola. Svako umjetničko djelo uvjetovano proturječnostima kapitalizma i samo je proizvod tih proturječnosti, ali ih ono istodobno blokira ili simbolički razrješava političkim nesvjesnim.

To je bit podnaslova "Narativ kao društveni simbolički čin" knjige *Političko nesvjesno*.

**4** Parkova uvjerenja potvrđuju njegove riječi s konferencije za novinare u Cannesu 2004: "Privilegija umjetnika jest da ospori tabu i nije problem zašto se osveta tabuizira, već zašto čovjek ustupa mjesto tabuu."

sao i povrijedio Kakinumu, smješten u njegove osnovnoškolske dane. Incident u stripu bio je toliko apstraktan i idealan da je samo Gotô, primijetivši koliko je duboka Kakinumina usamljenost, prolio suze, i to u trenutku kada je Kakinuma pjevao pjesmu "Cvijet sela" na školskoj audiciji zborova. U stripu, jedino je Kakinumina "samoća" uzrok niza zaista groteskних osveta: Gotô, nakon što se već oženio, otet je i zatvoren u nekoj prostoriji deset godina, dok je Kakinuma počinio samoubojstvo; Eri, Gotoina ljubavnica, ubijena je hipnozom. Ako ne pretpostavimo da je strip jednostavno komičan i besmislen, teško je razumjeti razlog gubitka Kakinumina samopouzdanja i ulogu njegova osnovnoškolskog druga Gota u svemu tome; Kakinumin lik iz stripa degradiran je do infantilnog i paranoičnog manijaka koji se osvećuje školskom drugu.

Parkova promjena kraja originalne radnje pokazuje svu snagu njegove imaginacije. On uvjerljivo i dojmljivo uvećava važnost "incidenta" koji izaziva strašnu osvetu: u svojim srednjoškolskim danima Oh Dae-su je svjedok incesta kolegice iz razreda Li Su i njena mlađeg brata Li Woo-jina. Oh Dae-su nehotice prenosi otkriće prijatelju i na to zaboravlja nakon odlaska u drugu školu. Međutim, njegovo se svjedočenje širi među školskim drugovima. Na kraju se Li Su ubija zbog nepostojeće trudnoće a Li Woo-jin osmišljava i provodi veliku i dobro razrađenu osvetu.

Uzrok osvete, zasnovan na Li Woo-jinovu incestu, kao i način na koji se provodi osveta, retrospektivno su postavljeni, uz umetanje kronološki kasnijeg Oh Dae-suovog incesta. Na taj način groteskna osveta sve vrijeme opčinjava publiku. Li, naime, čeka da Oh Dae-suova kći Mi-do napuni četiri godine da bi njega oteo i zatvorio, ubio njegovu ženu, i posvojio Mi-do. Nakon petnaest godina Li oslobađa Oh Dae-sua, njega i Mi-do stavlja u stanje "posthipnoze" i tako uređuje događaje da oni počine incest ne znajući da su u srodstvu. Produženje Oh Dae-suova zatočeništva na petnaest godina zatvora motivirano je čekanjem na Mi-doinu punoljetnost.[5] Tako je fabula osvetničke drame savršeno prekomponirana transformacijom Eri, koja u stripu nema poseban identitet, u Oh Dae-suovu kćerku Mi-do. Štoviše, drama ostvaruje eventualni cilj osvete, jer Oh Dae-su na kraju saznaje da je Mi-do njegova kći.

Parkov *Oldboy* uspostavlja intertekstualne veze sa Sofoklovom tragedijom *Kralj Edip*, koja se smatra jednom od najboljih među antičkim grčkim tragedijama. Film *Oldboy* na suvremen način ponovno oživljava *Kralja Edipa*, jer, kao i junak Parkovog filma Oh Dae-su, Edip hita ususret tragičnoj sudbini. Ponajprije, dva su djela zasnovana na motivima incesta i tjelesne kazne. Edip kopa sebi oči nakon saznanja da je počinio incest s majkom; Oh Dae-su siječe svoj jezik saznavši da je bio u incestuoznoj vezi s kćeri. Ovdje je očita sličnost motiva djelovanja junaka, pri čemu je nužno podsjetiti kako film *Oldboy* nadilazi izvorni narativ stripa, jer je "incident" kao uzrok osvete preuzet iz grčke tragedije. Drugim riječima, uzrok Oh Dae-suove kazne treba tražiti u "incidentu" preuzetom iz mita o Edipu. Razlozi dvostrukog strukturiranja tragedije osvete u *Oldboyu* otkrivaju se praćenjem početnih uzroka Edipove kazne. Zapravo, početni "incident" ne čini Edip, jer potječe iz mitskog predloška tragedije *Kralj Edip*.[6]

**5** Li Woo-jinova sestra Li Su nije slučajno imala devetnaest godina kada je izvršila samoubojstvo.

**6** Drama počinje proročanstvom da treba otkriti Lajeva ubojicu kako bi se zaustavilo širenje kuge u Tebi. Međutim, uzrok je tragične sudbine izvan drame. Kao mladić, Laj je iz Tebe pobjegao kralju Pelopu u Pisu. Laj se zaljubio u Pelopova sina Hrisipa i odveo ga u Tebu radi svoje naslade, a Pelop ga je zbog toga prokleo. Po povratku u Tebu, Laja je sačekalo proročanstvo da ne smije imati svoje djece, te da će biti ubijen prekrši li zabranu. Unatoč tome, supruga Jokasta rađa mu sina Edipa.

U Sofoklovoj tragediji Edip otkriva da je ubio oca i oženio majku. Tragičan ishod uzrokovan je kletvom kralja Pelopa koju on, zbog otmice i silovanja njegova sina, baca na Edipova oca, kralja Laja. Kao i Edip, junak filma Oh Dae-su saznaje da je počinio incest, ali je uzrok njegova incesta jedan drugi incest iz prošlosti, kome je svjedočio i na njega zaboravio. Naslanjajući se na motivsku strukturu *Kralja Edipa*, Park je dobrim dijelom odredio tragičan završetak *Oldboya*, jer je Li Woo-jinov incest, osuđen od strane društva, pokrenuo lanac tragičnih događaja. Park oživljava "incident" koji je strip samo nagovijestio, koristeći dvostruku strukturu tragedije koja predstavlja bit priče o Edipu. To je jedan od razloga uspjeha filma: "Ovaj triler, sačinjen od edipovskog tabua, slijepe sudbine, hipnoze i destrukcije, pravi je prodor u predstavljanju korejskog filma brojnijoj publici širom svijeta, i to uspješnije od bilo kojeg drugog korejskog filma." (Schneider, 2005: 940)

## Žanrovska svijest i diskurs otpora

Prvi sloj značenja *Oldboya* formira se oživljavanjem vjerojatnosti pripovijedanja koja nedostaje originalnoj fabuli stripa, upotrebom imaginacije. U skladu s Aristotelovim shvaćanjima, fabulu treba uvjerljivo sastaviti, prateći logiku uzročno-posljedičnih odnosa, kako bi se ostvarilo jedinstvo djela. Fabulu treba graditi poštujući principe nužnosti ili vjerojatnosti, ističe Aristotel u devetom poglavlju svoje *Poetike*; on tako pritajeno kritizira Platonovu osudu pjesnika i njihovo "protjerivanje" iz države. Platon tvrdi kako pjesnik ne podražava istinsku ideju, već jedino njenu sliku ili kopiju. Aristotel se, posredno, suprotstavlja svom učitelju riječima kako "pjesništvo prikazuje više ono što je opće, a historiografija ono što je pojedinačno" (1990: 59). Za Aristotela je postizanje "vjerojatnosti" jedan od glavnih ciljeva tragedije, jer se na taj način u njoj ostvaruje univerzalna bit koja postoji onkraj fenomena. Prema tome, nužno je razumijevanje Parkovih teorijskih stavova i pogleda na svijet što određuju uzbudljivi triler film noira, kako bi se preciznije odredila vrijednost ostvarenja *Oldboy*, ovjenčanog nagradom na filmskome festivalu u Cannesu. Ove Parkove riječi omogućuju uvid u njegove poglede na važnost žanrovskih aspekata:

> *(...) u svakom slučaju, suština film noira nije u pretencioznom stilu, već u izrazito fatalističkom sagledavanju svijeta. Romeo krvari ukazuje u potpunosti na tu činjenicu. Zakon koji upravlja svijetom postoji izvan pojava, i ljudima se upravlja kao marionetama. Oni su zatvoreni, a njihovi napori da ostvare slobodu jednostavno izazivaju besmisleno krvarenje. To je u suprotnosti sa žanrom misterije, s optimističnom perspektivom prema kojoj se misterija, kao suština svijeta ili tajna života, može razumjeti. Ovo je misterija, i na kraju se ponešto razrješava. Ali, junak se suočava s konačnom preprekom. Tajna koju je uspio pronaći nije ništa drugo doli činjenica da tajna postoji. Okvirna kompozicija zatvorene vizualne teme poklapa se s retrospektivnim pripovijedanjem. Ona je izraz labirinata iz kojih nema izlaza. Tu je i labirint izvan labirinta, a ja, izvan okvira, izgleda da sam zatvoren u njemu.* (Park, 2005: 29–30)

Likovi u filmovima *Zajednička sigurnosna zona* (*JSA*) ili *Simpatije za gospodina Osvetu* žrtve su ideologije podjela i kapitalističkog sustava koji čini njihovo nadilaženje nemogućim. Vojnici koji su prevladali tabu podjele, kao što su Li Su-hyeok i Nam Seong-sik u *JSA*, bili su primorani na samoubojstvo u skladu s načelom "kontrole svijeta iza fenomena", a Dongjina, koji ne zna da se osvećuje za Riu, ubijaju anarhisti, ne znajući što je njegova pogreška. Samoubojstvo i osveta ne nanose nikakvu štetu načelu "kontrole svijeta iza fenomena". Ipak, tragične završetke Parkovih filmova ne treba označiti kao defetizam; krajnji je cilj nje-

govih filmova omogućiti publici prepoznavanje sustava skrivenog iza fenomena i kritizirati moć sustava da u bilo kojem trenutku snažno utječe na sudbinu pojedinca.

Li Woo-jinova osveta u *Oldboyu* u skladu je s Parkovim razumijevanjem značaja žanrovskih odrednica filma, ali se ovo djelo razlikuje od drugih njegovih ostvarenja po tome što iskazuje izravan otpor dominantnom diskursu. U *Oldboyu* meta osvete je, na prvi pogled, zla osoba Oh Dae-su. Zapravo, on postaje zao i okrutan nakon što mu je žena ubijena i tek poslije petnaest godina zatvora; njegova prisutnost sceni incesta između Li Woo-jina i njegove sestre, a posebno to što je svoje saznanje objavio zajednici, pravi su uzrok osvete; zato njegov grijeh (*hamartia*) ima snažan društveni karakter. U tom smislu, "osveta" kao bit filma odjednom postaje i "moja" i "naša". Drugim riječima, Lijeva osveta nije toliko privatno kažnjavanje Oh Dae-sua zbog njegove odgovornosti za širenje vijesti o incestu, koliko je ona diskurs otpora društvu u kome je incest tabu, kao i otpor nasilnoj strukturi društva u kojoj taj diskurs djeluje (Jeong, 2007: 31).

Najšire gledano, termin "diskurs" označava jezično ponašanje koje omogućuje prenošenje stavova drugima.[7] Foucault u svoje razumijevanje diskursa uključuje ne samo govor već i cjelokupno mišljenje, obznanjeno u govoru, koje onda ulazi u domenu diskursa. Drugim riječima, diskurs, u značenju "skup znakova kojima se nešto tvrdi", koristi se u smislu impliciranja filozofskog smisla u foucaultovskom sustavu mišljenja, prema kojem diskurs podrazumijeva "znanje" (*savoir*) povezano s moći.[8] Prema Foucaultu, moć i znanje ne mogu se razmatrati odvojeno. Znanje stvara moć razlikujući istinito i lažno, a moć održava sustav kontrolirajući i reproducirajući znanje. Zabrane koje pogađaju znanje lako otkrivaju njegovu povezanost s moći i zato je znanje, zapravo, moć koju treba osvojiti. Putem obrazovanja, moć čini nemogućim preispitivanje dominantnog diskursa. U prošlim vremenima, moć je bila istodobno i neobuzdana i jaka, ali je svoju funkciju ostvarivala koristeći precizne propise, strog nadzor i pozornu kontrolu.

U suvremenom društvu, moć upotrebljava veoma prikrivenu i teško prepoznatljivu metodu koju Foucault naziva "mikrofizikom" moći. Premda se u drevnim vremenima moć fokusira na tijelo, ona se uvijek primjenjuje i na duh. Moć najčešće upravlja i vlada neprestanim stvaranjem normi istine, primjerice onih seksualnih. Diskurs se u određenim okolnostima može koristiti i kao sredstvo otpora, jer je moguće zamisliti diskurs suprotstavljen nasilnoj moći. Foucault upozorava na igru moći i želje koja djeluje u pozadini znanja, koristeći neutralne termine "znanje" ili "diskurs", ali je njegov interes uvijek usmjeren na kritiku "diskursa o drugima". U smislu kritike, njega zanima određivanje posjednika znanja[9] kao "drugih" i njihovo isključivanje iz društva. Srž njegova sustava mišljenja sadržana je u ideji o širokom diskursu otpora koji omogućuje nadilaženje skrivenih proturječnosti društva narušavanjem poretka dominantnog diskursa.

**7** Možemo ovaj sustav mišljenja povezati s pojmovima "doxa (δόξα) i logos (λόγος)" u grčkoj filozofiji. Doxa (δόξα) može percipirati objekte izvan čulnog svijeta, ali u usporedbi sa znanjem ili razmišljanjem nema čvrsto utemeljenje; pojam logos (λόγος) suprotstavljen je pojmu pathos (πάθος), i znači misao izraženu jezikom ili slobodu misli (Platon, 2005: 315–82).

**8** "Znanje-moć" je osnovna struktura koja dominira Foucaultovom teorijskom mišlju (Foucault, 1971: 62–72).

**9** To uključuje psihopatologiju, psihijatriju, kriminologiju, sociologiju, političke nauke, pedagogiju itd.

Suština Foucaultove teorije znanja/moći jest omogućiti nastajanje diskursa otpora. Na sličan način, Parkova filmska optika predstavlja "diskurse prilagođavanja", kako bi se uočila "mikrofizika moći" raširena, ali i prikrivena u mikrorazinama korejskog društva. Prema tome, petnaestogodišnje zatočeništvo Oh Dae-sua, koji nesvjesno primjenjuje mehanizam dominantnog poretka u mikroravnini društva, može se razumjeti i kao gubljenje individualnog "jezika", čime se prekidaju njegove veze s društvom.[10] To je i izvornija autorska namjera nego li plan da Mi-do, nakon punoljetnosti, počini incest s ocem Oh Dae-suom. Park nas podseća da je mnogo jadnije i opasnije biti obilježen kao počinitelj incesta, što se na samom početku lanca događaja dogodilo mladom Li Woo-jinu, nego biti osuđen na petnaest godina zatvora i lišen svih društvenih veza. Oh Dae-su provodi žestoku osvetu ne prepoznajući svoju izvornu pogrešku (*hamartia*). Zato u filmu Li Woo-jin čini sve da Oh Dae-su sebi odsiječe jezik.

Međutim, prava vrijednost *Oldboya* iskazuje se u sljedećoj sceni: Oh Dae-su dobiva posljednju šansu, Li Woo-jin mu daje daljinski upravljač koji može zaustaviti rad srca i tada Oh Dae-su mora priznati vlastitu pogrešku, iskreno se pokajati i zatražiti oprost. Međutim, njegovo lažno i neiskreno kajanje pokreće videovrpcu i snimku njegova incesta s Mi-do. Na primjeru Oh Dae-suovih postupaka Park pokazuje koliko snažno diskurs društvenog tabua incesta djeluje na svijest pojedinca. Film, dakle, nije samo prikaz pojedinačnog i iznimno okrutnog linča već i, prije svega, realizacija diskursa kojom pojedinac pokušava pružiti očajnički otpor društvenim normama i tabuima.

## Dvostruka fabula i društveni tabu

Princip osvete je Park preuzeo iz Hamurabijeva zakonika kako bi drastično ojačao diskurs otpora protiv dominantnog diskursa, istodobno mu priskrbljujući legitimitet. Za širu suvremenu publiku, Li Woo-jinova privatna osveta na prvi pogled vjerojatno djeluje krajnje groteskno i nepravedno; zakon "oko za oko" iz suvremene se perspektive doživljava kao iznimno okrutan.[11] Li Woo-jinova osobna osveta prelazi, međutim, vlastite granice i uklapa se u viši model osvete, predstavljen u sudbini tragičnog junaka u grčkoj tragediji. Uklapanje je postignuto u trenutku u kojem Oh Dae-su dobiva daljinski upravljač kojim može isključiti Li Woo-jinovo srce i s njim i posljednju mogućnost izbora između osvete i pokajanja. Licemjerno društvo otkriva svoju sumornu unutrašnju supstancu, jer Oh Dae-su odbacuje posljednju šansu za pokajanje opredjeljujući se za osvetu, rekavši: "Čak i divljak ima pravo na opstanak." Njegov se lik može stoga čitati i kao metonimija surovog društva u kojem ljudi ne odustaju od okrutnih želja usprkos svojim paradoksalnim greškama. Hipokrizija društva u



**10** *Oldboy* je izazvao kulturni šok otkrićem da je mehanizam isključivanja pojedinca iz društva podjednako prisutan u privatnoj sferi života i u sustavu vlasti.

**11** Međutim, bit je ovdje drugačija. Hamurabijev zakonik ima kralja isklesanog u reljefu, koji prima kraljevski pečat od Sunca i boga pravde. Reljef simbolizira predgovor koji naglašava karakter kralja koji poštuje bogove i duh 282. članka donesenog da "pruži pravdu ljudima". U davnim vremenima, kazna za isto djelo mijenjala se u skladu s društvenim statusom počinitelja. Na primjer, kada bi brijač greškom odsjekao uho svoje mušterije, oštećeni je tražio brijačevu ruku, ili kada bi netko posjekao stablo masline, kazna je bila oduzimanje čitave njegove imovine. Princip "oko za oko" u Hamurabijevu zakoniku donijet je kako bi se spriječila nasumična izvršenja kazne i utvrdio način izvršenja sukladan položaju i društvenom statusu. Zakonik nije preporučivao osvetu, upozoravajući da ona ne smije biti zasnovana na emocijama.

potpunosti je objelodanjena s posljednjom kaznom koja slijedi, naglašena strašnim krikom od kojeg publika drhti od straha.

Nasuprot tome, velika šteta dominantnom diskursu izazvana je Li Woo-jinovim izborom. On okreće leđa društvu u kojem savjest nestaje, postaje tragični junak koji se opire humanističkom evolucionističkom diskursu antiincesta, pionir koji poput Prometeja dovodi u pitanje tabue kao što su incest ili homoseksualnost. On bolno iskazuje svoju volju da preskoči zid tabua rekavši: "Ja i sestra smo se voljeli, iako smo svega bili svjesni. Možete li uraditi isto što i mi?" Nasuprot njemu, Oh Dae-su je oštro kontrastiran Liju jer, kada sazna da mu je Mi-do kći, poriče svoju ljubav prema njoj, i uz pomoć posthipnoze pokušava sasvim izbrisati svoja sjećanja. Postupkom kontrastiranja dvojice junaka i miješanjem drame s ironijom film *Oldboy* postaje "dramska ironija", u smislu žanrovske odrednice koja prema Northropu Fryeu proizlazi iz niskomimetičkog modusa. Dramska ironija počinje od realizma i hladnokrvnog promatranja, ali se zatim rukovodi mitom, ritualom žrtvovanja ili figurom boga reproduciranima kroz ironiju (Frye, 2000: 35–43). Može se reći da je *Oldboy* "dramska ironija" razvijanja dijalektike božanskoga i ljudskoga. *Oldboy* je postao popularan provedbom dvostruke strukture tragedije i ironije, na štetu izazivanja tragičnog efekta. Takva je presudna pogreška rezultat dvostruko sklopljene fabule.

Aristotel je veliku pozornost posvetio definiranju tragičnog junaka i tragične fabule koja po njemu treba biti jednostruka; do detalja objašnjava razliku između jednostruke i dvostruke fabule, smatrajući dvostruku fabulu inferiornom. U trinaestom poglavlju *Poetike* Aristotel tvrdi kako najbolja tragedija treba imati jednostruku, a ne dvostruku fabulu i da treba imati samo jedan završetak.[12] Po njemu, neki daju prednost dvostrukoj fabuli, poput one u *Odiseji*, gdje postoji suprotan završetak za dobre i loše, tek kako bi ugodili slabostima publike. On, dakle, odlučno tvrdi da dvostrukoj fabuli pjesnici pribjegavaju kako bi ugodili niskoj intelektualnoj razini najšire publike (Aristotel, 1990: 64–65). *Odiseja* završava masakrom zlih prosaca, što predstavlja prijelaz iz sreće u nesreću koji ne izaziva osjećaje sažaljenja i straha, jer sažaljenje izaziva samo onaj tko nedužan pati, a strah samo onaj tko je blizak ljudskom prosjeku. S druge strane, Odisejev prelazak iz stanja nesreće u sreću ne odgovara u potpunosti Aristotelovoj viziji najboljeg tragičnog junaka kao onog koji strada zbog neke prvotne pogreške (*hamartia*).

Imajući sve ovo u vidu, velika je šteta što *Oldboy* sadrži dvostruku fabulu Li Woo-jinova samoubojstva i Oh Dae-suova spasa, jer se na taj način narušava tragična vrijednost djela. Pravi tragični efekt film bi postigao kad bi imao samo jedan kraj, Lijevo samoubojstvo. U tom bi slučaju Lijeva smrt u publici izazvala katarzu, koristan osjećaj sažaljenja i straha. Oh Dae-su i kći bili bi ostavljeni na snježnom polju, kao što su nekad Edip i njegova kći Antigona bili ostavljeni da se suoče sa svojim tragičnim sudbinama. Dvostruka fabula filma dovela je do smanjenja tragičnog efekta.

Tragični je potencijal priče dodatno umanjen finalnim fokusiranjem na Oh Dae-sua. Redatelj otežava razumijevanje Oh Dae-suovih postupaka: on hipnozom briše sjećanje govoreći: "Čak i zla osoba ima pravo da preživi." Premda njegovo sjećanje može biti izbrisano hipnozom, nemoguće je znati kako će se Mi-do, koja ne zna da joj je Oh Dae-su otac, nositi sa svojim sjeća-

**12** Dvostruka fabula podrazumijeva strukturu priče u kojoj jedni likovi prelaze iz stanja sreće u nesreću, dok drugi iz nesreće prelaze u sreću. Aristotel kao primjer navodi dvostruku fabulu *Odiseje*: poslije niza nesreća Odisej se vraća kući i sreću pronalazi u ubijanju prosaca, koji su do tada bili sretni, jer su vjerovali u to da je Odisej mrtav i uživali u njegovoj kući.

njem i svojom ljubavlju prema njemu. Može li uklanjanje sjećanja roditi novo biće? Činjenica je, mada teško dokaziva, da smo u velikoj mjeri sačinjeni od sjećanja drugih. Zaista, kada je Li Woo-jin počinio samoubojstvo, njegovo sjećanje, važno za Oh Dae-sua, nestaje. Mi-do ne zna da joj je on otac, Oh Dae-suova prošlost nestaje i on može formirati novo Ja. Ipak, njegova prošlost neće nestati sve dok postoji u sjećanju hipnotizerke i drugih likova. U studiji *Memorija, Narativ*, Oka Mari (2004: 49–56), profesor kulturne antropologije, objašnjava nasilnu regresiju sećanja i osobine ljudi koji su joj podvrgnuti. Mnoga prošla sjećanja lebde u ljudskim mislima i svako sjećanje u velikoj mjeri, svjesno ili nesvjesno, utječe na trenutačni život, a neka se od njih mogu nazvati "traumama".[13] Među pojedinim gledateljima filma u Koreji bilo je ekstremnih spekulacija i tumačenja prema kojima je Oh Dae-su ubio hipnotizerku, koja je znala njegovu tajnu, i objesio je na drvo. Nakon što je Oh Dae-suova memorija izbrisana, on i Mi-do će se, makar na neko vrijeme, voljeti. Ali, ako mu se sjećanja vrate, Edipova tragedija opet će se ponoviti.

Park je, možda, i to imao u vidu. U završnoj sceni, kada su sjećanja već izbrisana, i dalje je kontroverzno to što Oh Dae-su roni suze uz opskurni osmijeh, dok mu Mi-do počiva na rukama, govoreći: "Volim te, striko." U svjetlu svih tih okolnosti, čini se da Oh Dae-suova posthipnoza nije bila uspješna. Hipnotizerka ga hipnotizira: čudovište u njemu, svjesno strašnih tajni sa svakim korakom stari i na kraju umire, dok Oh Dae-su, nesvjestan prošlosti, opstaje sam. Hipnoza, međutim, ne uspijeva: Oh Dae-su se budi.

Jedno od uvjerljivih tumačenja tvrdi kako je Oh Dae-su tek potonuo u kajanje, s prošlim sjećanjima u umu. U tom bi slučaju film zadržao svoju tragičnu vrijednost, jer se Oh Dae-su suočava s nesretnim krajem. Skriveno značenje filma je iznimno važno, ali tajanstvena i zapletena struktura radnje ne dopušta široj publici da ga lako dokuči, smanjujući i na taj način mogući učinak tragične katarze. Oh Dae-su je samo nevina žrtva, a incest s Mi-do nema nikakve veze s njegovom voljom. Oh Dae-su pokušava prevladati svoj grijeh hipnozom; za razliku od njega, Li Woo-jin odupire se društvenom tabuu, postajući pravi tragični junak suvremenog doba u kojem junaci nestaju. Ipak, Oh Dae-suovi napori da preživi probudili su ljudsko sažaljenje.

**13** Film Michaela Hanekea *Skriveno* (*Caché*, 2005) veoma je okrutan u "traumama". Povrijeđen sitnom primjedbom kao dijete, muškarac zavodi osobu koja ga je povrijedila, vodi je svojoj kući i reže joj vrat nožem. Neznatna primjedba je za nekoga "beznačajna", ali ona, i nakon nekoliko desetaka godina, nanosi povrijeđenoj osobi bol koju je nemoguće zaboraviti. Ta je scena alegorija za nasilnu regresiju užasno hladnog sjećanja. Odgovarajući povratak traume i nasilja nalazi se i u Jang Ik-Junovu djelu *Bez daha* (*Ddongpari / Breathless*, 2009): pijani otac ubija junakova mlađeg brata, što šokiranu majku navodi na nesmotrenu reakciju zbog koje pogiba pod kolima. Odrasli sin uzvraća ocu nasiljem. Koliko god se trudila, traumatizirana ličnost ne može pobjeći iz začaranog kruga, i mora s nekim podijeliti bol koja živi u njenu sjećanju. Drugim riječima, ona mora nastaviti komunicirati s drugom osobom kako bi se othrvala nasilju vlastita sjećanja.

**Literatura**

**Aeschylos-Sophocles [Eshil – Sofoklo],** 1999, *Greek Tragedy I*, Translated by Jo Woo-Hyeon, Seoul: Hyeonamsa

**Aristotel,** 1990, *O pesničkoj umetnosti*, prevod Miloš N. Đurić, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva

**Foucault, Michel,** 1971, *L'Ordre du discours*, Paris: Gallimard

**Foucault, Michel,** 2007, *L'Archéologie du Savoir*, Translated by Lee Jeong-Woo, Seoul: Minumsa

**Frye, Northrop,** 2000, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton and Oxford: Princeton University Press

**Garon, Tsuchiya,** 2003, *Old Boy 1–8*, illustrated by Minegishi Nobuaki, Seoul: A-Seon Media

**Jameson, Fredric,** 1981, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, New York: Cornell University Press

**Jeong, Bong-Seok,** 2007, The Intertextuality of the Film Oldboy and the Tragedy Mythos, *Studies in Korean Literature*, Seoul: Association of the Research on Korean Language and Literature

**Lee, So-Young,** 2011, Metaphern im Film – Vergleich der Metaphernstruktur im deutschen Film Kirschblüten und im koreanischen Film Oldboy, *Koreanische Zeitschrift für Deuschunterricht*, Seoul: Koreanische Gesellschaft für Didaktik der deutschen Sprache und Literatur

**Oka Mari,** 2004, *Memory, Narrative*, Translated by Kim Byeong-Gu, Seoul: Somyong Publishing co.

**Park, Chan-Wook,** 2005, *Park Chan-Wook's homage*, Seoul: Maumsanchaek

**Peña, Richard,** 2007, "Leavings by Park Chan-Wook's trilogy of revenge", *Cine21* (May 17. 2007), Seoul: Hankyoreh

**Plato [Platon],** 2005, *Politeia*, Vol. 5, Translated and annotated by Park Jong-Hyun, Seoul: Seogwangsa

**Schneider, Steven (ur.),** 2005, *1001 Movies You Must See Before You Die*, Translated by Jeong Ji-In, Seoul: Maroniebooks

UDK: 778.53

Tihoni Brčić
Akademija dramske umjetnosti u Zagrebu

# Regresivnost crnoga kadra

**Sažetak:** Crni kadar ima zahtjevnu ulogu da naizgled ništavnoj površini podari smisao, no može biti konstruktivniji i maštovitiji od slikovnoga kadra. U kombinaciji s mračnom kinodvoranom, dramaturškim kontekstom filma, trajanjem i frekvencijom, crni kadar uspostavlja psihofizički komunikacijski kanal s gledateljem. Prolongirani crni kadar komparativan je s privremenom sljepoćom koja potiče fiziološke promjene u mozgu, a bljeskavi film regresijom u pulsirajuće individualne crne sličice često koketira s fotosenzitivnom epilepsijom. Habitat crnoga kadra u strukturalnoj formi filmske vrpce je u mračnim spremnicima, a u projekcijskoj formi u mraku kinodvorane. Koncepti nevidljivog kina i izolacijskog tanka omogućuju gotovo potpunu integraciju gledatelja s crnim kadrom. U kontekstu filmskog okvira i izreza, te metakomunikacijskih signala, autor crnomu kadru pripisuje ulogu povezivanja filmskoga i nefilmskoga svijeta, ali i kreiranja regresivnoga svijeta. U antropomorfizaciji filma i kinodvorane brišu se granice fikcije i stvarnosti, otvara se mogućnost podsvjesne regresije gledatelja u prenatalno stanje.

**Ključne riječi:** crni kadar, regresivnost, okvir, izrez, habitat, metakomunikacijski signali

## 1. Smislenost

Psihologija percepcije demonstrira da instinktivno težimo konstruiranju smislenosti onoga što vidimo (Fairservice, 2001: 300).[1] Dakle, od gledatelja se očekuje određena participacija u izgradnji filmske cjeline. Postoji opasnost otuđenja gledatelja ako se od njega očekuje previše kognitivnih intervencija, no s druge strane proces smislenog interpretiranja crnoga kadra može pružati podsvjesnu mentalnu satisfakciju. Rješava li se smisao singularnoga crnoga kadra ili repetitivni uzorak više njih, javlja se ugoda otkrića smislenosti. Osjećaj ugode pri otkrivanju umjetničkoga djela Ramachandran i Rogers-Ramachandran objašnjavaju izravnim porukama poslanima centrima za ugodu u limbičkome[2] sustavu: "Ovdje je nešto interesantno: obratite pozornost." (2006: 16) Laura Mulvey (Harrison i Wood, 1999: 966) film smatra prezentacijom hermetički zatvorenog svijeta koji je indiferentan prema gledatelju i u kojem ekstremni kontrast mraka dvorane i svjetla ekrana u gledatelja kreira iluziju voajerističke separacije.

## 2. Manifestacija

Općenito gledajući, crni se kadar manifestira pri projekciji filma kad je osvijetljena filmska vrpca prošla fotokemijsku laboratorijsku obradu. Prisutan je u raznim strukturalnim i projiciranim stanjima filmske vrpce (usp. tablu 1). Primjerice kod projekcije osvijetljenog i eksponiranog razvijenog crno-bijelog i filma u boji, te nerazvijenog filma u boji radi crnog anti-halo sloja koji maksimalno apsorbira svjetlo. U slučaju da je nerazvijen neeksponiran

1 Zahvaljujem se Marcelu Bačiću, Ivanu Ladislavu Galeti i Ernestu Greglu na pomoći pri istraživanju za potrebe ovog rada.

2 Limbički sustav je grupa povezanih neuralnih struktura u mozgu sisavaca. Njegovo djelovanje je vezano uz niz funkcija, uključujući osnovne emocije i porive.

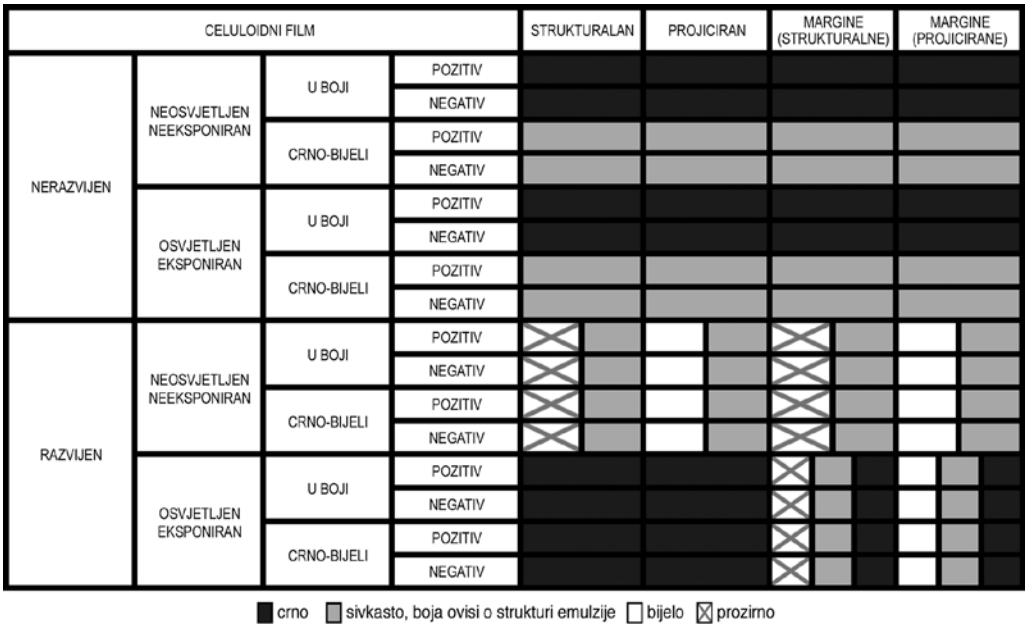



Tabla 1: Manifestiranje crnoga kadra u strukturalnom i projiciranom stanju filmske vrpce. Napomena: eksponiran film – filmska vrpca je prošla kroz uređaj (kamera ili stroj za kopiranje) čija vratašca određuju format filma i dimenzije margine; osvijetljen film – kompletna filmska vrpca je osvijetljena unutar uređaja ili izvan njega.

film prvi put izložen svjetlu tek tijekom projekcije, zbog topline svjetla projektora može doći do deformacije vrpce ovisno o duljini izloženosti. Tada bi se projiciralo crno kod filma u boji zbog anti-halo sloja, te lagano obojena sivkasta struktura (boja ovisi o vrsti filma) kod crno-bijelog filma zbog nedostatka anti-halo sloja. Bijeli kadar se tijekom projekcije manifestira zbog svjetla koje projektor propušta kroz prozirnu strukturu filma. Prozirna je kod vrpce vodilje bez emulzije, te razvijenog crno-bijelog i filma u boji koji je neeksponiran i neosvijetljen.

Ne postoji konsenzus u terminologiji crnoga i bijeloga kadra. Za bijeli kadar se često spominje termin prazna ili prozirna vrpca vodilja (engl. *clear* ili *transparent leader*). Crni kadar je obično definiran kao crna vrpca vodilja (engl. *black leader*) umjesto prikladnijeg termina puna ili neprozirna vrpca vodilja (engl. *obscure* ili *opaque leader*). Iz nekonzistentne terminologije, pogotovo vezane uz bljeskavi film, može se interpretirati da je crni kadar ispunjen sadržajem, a ne prazninom što je obično odlika bijeloga kadra. Koncept je još izraženiji u vizualnom i konceptualnom sukobljavanju crnoga kadra s bijelim, prisutnim u nekim bljeskavim filmovima.

## 3. Vizualna deprivacija

Vizualna deprivacija je pojam koji je suštinski u konfliktu s filmom kao vizualnom umjetnošću. Kako umjetnost koja je po prirodi vizualna i dalje može biti vizualna kada joj se oduzme vizualni podražaj? Crni kadar ima zahtjevnu i naizgled konfliktnu ulogu da svojevrsnoj praznini podari smisao. Unatoč svojoj ispraznosti, zapravo upravo zbog nje, često je konstruktivniji i maštovitiji od slikovnoga kadra, s dojmljivim psihofizičkim učinkom na gledatelja.

### 3.1. *Kraj tjedna*

Prvi eksperiment s vizualnom deprivacijom u filmu proveo je Walter Ruttmann u *Kraju tjedna* (*Wochenende*, 1930), koji sadrži samo crni kadar punih 11 minuta i 30 sekundi. Zamišljen je kao zvučni film bez slike, a satkan od 240 kolažnih audiofragmenata koji opisuju svršetak tjedna u Berlinu. Zbog nemogućnosti snimanja zvuka na vrpcu, Ruttmann je zvuk snimao optički na zvučni film i pritom se koristio mo-

gućnostima filmske montaže. *Kraj tjedna* nije jednostavno klasificirati kao glazbeno djelo i/ili kao film. Michael Chion (1994: 143) tvrdi da je film bez zvuka i dalje film, dok film bez slike ili vizualne sličice za projekciju više nije film, pa *Kraj tjedna* smatra običnim radijskim programom koji postaje film "samo s referencom na sličicu, iako je prazna".

Premda je premijeru doživio na radiju, *Kraj tjedna* nije imao samo referencu na praznu filmsku sličicu već je projiciran i u kinima.[3] Time je dokazano da se film može sastojati isključivo od crnoga kadra, što daje plodno tlo za daljnje istraživanje kadra u bljeskavom filmu. Također je potvrđena koloristički reverzibilna percepcija kinoekrana kao crnog platna za ispisivanje slika, unatoč općeprihvaćenom konceptu da su podloge za pisanje i slikanje bijele. Kako gledatelj u svojem umu ispisuje nevidljivu filmsku sliku, stimuliranu samo crnim kadrom i zvukom, moguće je povući analogiju s platnom uma koje je u neoslikanom stanju crno. "Montažna struktura" snova temelji se upravo na crnome kadru i neutralnom crnom prostoru u kojem se odigravaju prizori. Stoga ne začuđuju komparacije filma sa snovima, koje počinju od 1916. godine, s komentarom Huga Münsterberga (1916: 96) da je "u fotodrami (engl. *photoplay*) naša imaginacija projicirana na ekran".

### 3.2. Privremena sljepoća

Crnim kadrom se u filmu često vizualizira smrt i sljepoća. Vizualna informacija smatra se toliko relevantnom da se njen izostanak u filmskome jeziku izražava na isti način kao i smrt. Sam Ruttmann je *Kraj tjedna* smatrao "slijepim filmom", a njegova intrigantnost jest u tome što je gledatelja privremeno učinio slijepim. Takvo oslikovljenje sljepoće odlikuje i dokumentarni film *100%* (Zoran Margetić, 2008), gdje gledatelj poput slijepog protagonista u mraku dvorane "gleda" film zvukom.

Unatoč istraživanju u kojem je saznao da slijepe osobe zapravo ne vide crno, već sivkastu izmaglicu, redatelj je odlučio koristiti se crnim kadrom: "(...) svaka druga boja osvjetljavala bi kino dvoranu (...) Što se televizije tiče, situacija je bila još jasnija – siva na televizoru je uvijek različita, crna je stabilnija. Siva iritira, crna smiruje, siva je greška, crna je interpunkcija".[4] Za razliku od *Kraja tjedna* film *100%* sniman je i montiran sa slikom koja je tek po završetku filma supstituirana crnim kadrom, što je i bila intencija redatelja od samog početka. Kontinuirani crni kadar traje punih 28 minuta, dok ostala tri koji imaju funkciju zatamnjenja i odtamnjenja zajedno traju 12 sekundi. Preostale 72 sekunde filma okupira 14 slikovnih kadrova, od kojih je većina pozicionirana na crnoj pozadini s natpisima odjavne špice, vizualno digestirajući situacije koje se čuju u filmu.

Neuroznanstvena istraživanja pokazuju da privremeno inducirano sljepilo potiče nevizualne forme ponašanja i kognicije, te fiziološke promjene u mozgu (Sacks, 2005: 28). Iskustvo gledanja filmova kao što su *Kraj tjedna* i *100%* usporedivo je s privremenom sljepoćom, a time je impliciran i utjecaj na um gledatelja. Crni kadar u kombinaciji s mračnom kinodvoranom, dramaturškim kontekstom filma, trajanjem i frekvencijom uspostavlja psihofizički komunikacijski kanal s gledateljem.

Vizualnim ilustriranjem sljepoće kroz crni kadar koristio se i Stan Brakhage u eksperimentalnome filmu *Refleksije na crnom* (*Reflections on Black*, 1955), gdje sljepoću nije temeljio isključivo na crnome kadru već i fizičkom intervencijom u strukturi celuloidne filmske vrpce. Svijet slijepca vizualiziran je cr-



**3** "Walter Ruttmann – Weekend", <http://www.discogs.com/Walter-Ruttmann-Weekend/release/243229>, posjet 14. prosinca 2012.

**4** Preuzeto iz korespondencije autora sa Zoranom Margetićem elektroničkom poštom, 24. veljače 2013.

nim kadrovima i mračnim eksterijerom, a oči su mu zatvorene kao i vizualni svijet koji ga okružuje. U trenutku kad ih otvori, područje očiju fizički se poništava grebanjem emulzije filmske vrpce, rušeći iluziju filma i naglašavajući njegovu fizičku prisutnost. Tim činom se naglašava da se u sljepoći ne vidi ništa, budući da sam medij filmske vrpce u izgrebanim segmentima strukturalno ne sadrži apsolutno ništa. Tek tada postaje evidentno da je to nositelj prikaza ništavnosti, a ne crni kadar.

### 4. Habitat

Prema Ernestu Greglu, film je u neeksponiranom stanju poput umjetnog bića koje tek sa svjetlom sazrijeva transformirajući se u živo biće.[5] Crni kadar prisutan je u svim fazama evolucije filmskoga bića, od nepobuđene forme filmske vrpce do pobuđene forme tijekom projekcije. Čak i prije fizičkoga postojanja filmske vrpce i kamere, u svojoj primordijalnoj formi film kao koncept iziskivao je tamnu komoru, odnosno *cameru obscuru*. Habitat crnoga kadra kao segmenta filmske vrpce jest u spremnicima i prostorima potpuno izoliranima od svjetla. Bez obzira na to pohranjuje li se, transportira, premješta, eksponira u kameri ili razvija u laboratoriju, filmska vrpca je obavijena mrakom manjih ili većih prostorija, kompaktnih prijenosnih kutija, kaseta i vrećica. Logična ekstenzija tog početnog mračnog habitata u strukturalnoj formi zaokružuje svoju egzistenciju u projekcijskoj formi, u mračnom habitatu kinodvorane.

#### 4.1. Nevidljivo kino

Peter Kubelka kinodvoranu opisuje kao "stroj poput kamere" u kojem se u tami koncentrira na ekran, te komentira da je to "najdublja i najpotpunija prilika koju imamo u cijelom svijetu da pristupimo nečijem radu za koji smo zainteresirani."[6] Potrebu za postizanjem svojevrsne senzorne deprivacije pri prezentaciji filma u kinu Kubelka je osmislio pod nazivom "nevidljivo kino" još 1958. Provodi ga u djelo 1970. u Anthology Film Archives u New Yorku, te 1989. u Österreichisches Filmmuseum u Beču. Napušta koncept bogato dekoriranog interijera naslijeđenog iz teatra i pretvara kino u crnu komoru. Periferni vizualni šum izolira od gledatelja presvlačeći pod, zidove, strop i sjedala dvorane u crno. Također svako sjedalo odvaja straničnim crnim pregradama radi usredotočenosti pogleda na ekran. Time film u kinodvorani egzistira u potpunom mraku, poput svoje embrionalne neeksponirane celuloidne forme.

#### 4.2. Izolacijski tank

Koncept nevidljivog kina blizak je izolacijskom tanku za senzornu deprivaciju koji je 1954. osmislio John C. Lilly za neurofiziološke eksperimente, dok se danas primarno koristi terapeutski, za meditaciju i relaksaciju. Za razliku od nevidljivog kina, izolacijski tankovi poništavaju i auditorne osjete, a djelomično i taktilne reduciranjem osjećaja granice tijela zbog izjednačavanja temperaturu zraka, vode i kože na oko 34 °C. Zahvaljujući većoj gustoći postignutoj s pomoću gorke soli, tijelo pluta u simulaciji beztežinskog prenatalnoga stanja na razini vode od samo 30 cm. Disanje i unutarnji tjelesni procesi jedini su izvor zvuka. Gledatelj je doslovno uronjen 360° u crni kadar i postaje njegov integralni element. Postaje crni kadar.

Iz osobnog iskustva u izolacijskome tanku, provedenog radi ovog istraživanja, doživljaj mogu usporediti s vizualnom mirnoćom *Kraja tjedna*, asocijativnom montažom bljeskavih

**5** Iz razgovora autora s Ernestom Greglom, 8. ožujka 2013.

**6** Korossi, Georgia, 2012, "The materiality of film: Peter Kubelka", <https://www.bfi.org.uk/news/materiality-film-peter-kubelka>, posjet 20. prosinca 2012.

filmova, te ugođajem budnoga sna. Apsolutno crnilo u tanku ne djeluje samo kao beskonačna pozadina bez okvira već i kao struktura neopipljivog volumena tanka i vlastita uma. Iskustvo je blisko stanju koje Hugo Mauerhofer (Altman, 1985: 524) povezuje sa stanjem sna u kojem se u gledatelja pasivnošću, komforom, anonimnošću i receptivnošću postiže povlačenje iz stvarnosti. Gledanje filma u uvjetima izolacijskoga tanka bilo bi optimalno za doživljaj regresivnosti crnoga kadra.

## 5. Okvir i izrez

Okvir slike definira stvarni, nefilmski kinoprostor izvan fiktivnoga, filmskoga izreza. Izrez je selektivno prostorno definirano vidno polje unutar filmskoga prizora koje se projicira na ekran. Noël Burch definira šest zona koje postoje izvan filmskog izreza: četiri prostora koja se nastavljaju iza svake stranice ekrana, prostor iza kulisa i prostor iza kamere (Bordwell i Thompson, 2008: 187). Govoreći o perspektivnom prozoru, Belting (2010: 247) govori o okviru koji nije samo vizualna granica već i mjerna jedinica koja "smanjuje područje neizoštrenosti u periferiji pogleda". Bazin filmski ekran doživljava kao "masku koja dozvoljava da samo dio radnje bude viđena" (Altman, 1985: 521). Sugeriranje prostora izvan vidljivoga filmskoga prostora u kontekstu crnoga kadra implicira ekstenziju crnog ne samo na mračni prostor kinodvorane nego i egzistenciju u filmskome svijetu. Crno tada poprima atribute virtualnog volumena i može se percipirati kao entitet apstraktan i neodrediv koliko i sam koncept praznog prostora.

### 5.1. Analogija prozora

Povijesno gledajući, prozori na kućama bili su približno iste veličine kao i slike, što je omogućilo njihovu analogiju s okvirom slika i kasnije kinoekrana. Prisutna je još u začecima slikarstva kad su okviri slika simulirali prozorske okvire. Recentnim vraćanjem 3D-filmova javlja se česta komparacija digitalnog 3D-dojma s pogledom kroz prozor. Prozorom nametnuto razgraničenje privatnoga nefilmskoga od javnoga filmskoga prostora crnim kadrom jest simbiotički stopljeno u jedan prostor. Koncept prozora sadrži još jednu intrigantnu karakteristiku – omogućuje gledatelju da gleda svoj vlastiti odraz u njemu. Samoreflektivna kontemplacija koju odraz omogućuje lišena je kontaminirajućih vizualnih parametara upravo u mraku. Ako vidno polje okupira samo crna površina na ekranu mračne kinodvorane, uloga oka kao vizualnog receptora postaje nebitna. Gledatelj je prepušten Descartesovu poimanju da slika ne nastaje u oku, već u duši.

### 5.2. Intruzivnost margina

U međuprostoru, na razmeđu izreza i okvira filmske slike egzistiraju margine. Postoje u taktilnoj strukturnoj formi kao okvir filmske sličice, ali unatoč varijacijama pri maskiranju mogu se manifestirati i u projiciranoj formi (usp. tablu 1). Strukturno i projicirano margine su crne kod nerazvijenog neeksponiranog i eksponiranog, neosvijetljenog i osvijetljenog filma u boji zbog anti-halo sloja na suprotnoj strani emulzije. Ovisno o strukturi emulzije, mogu biti crne i kod razvijenog eksponiranog crno-bijelog filma i onog u boji. Ako je filmska vrpca eksponirana kroz uređaj (kamera ili stroj za kopiranje), njegova vratašca određuju dimenzije margine. Margine mogu biti iste boje kao i kadar ako je kompletna filmska vrpca osvijetljena unutar uređaja ili izvan njega bez maskiranja. Ako se margine pojavljuju u projekcijskoj formi, nedvojbeno skreću pozornost na sebe i uništavaju iluziju filmske realnosti, no omogućuju ispitivanje srži medija iz perspektive nezavedene filmskom iluzijom.

Takahiko Iimura u eksperimentalnome filmu *MA (Intervali)* (*MA (Intervals)*, 1975–78) grebanjem crte preko emulzije crnih sličica, preispituje japanski koncept riječi *Ma* koji definira interval između dvaju nedjeljivih prostora. U *MA (Intervali)* crni kadar predstavlja negativni prostor za koji redatelj smatra da "ne

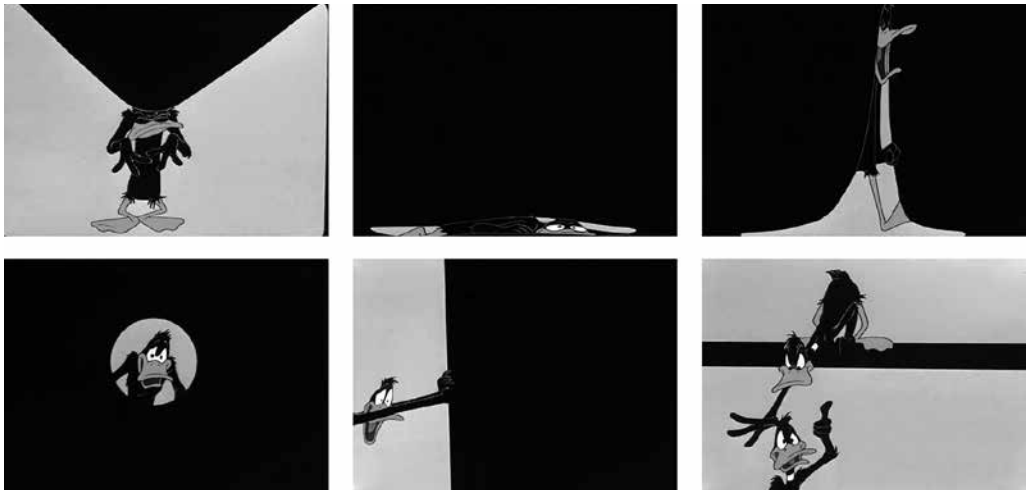


Tabla 2: Interaktivnost margina u *Izbezumljenom patku* (1953) Chucka Jonesa.

predstavlja nužno nepostojanje, već je forma postojanja".[7] Kontinuiranim potezom bijela crta prelazi preko više sličica i margina, urezujući pokret u samu strukturu filma. Sadržaj filma prenosi se izvan filmske sličice, istodobno dematerijalizirajući i naglašujući margine.

Svijet crnih margina vjerojatno je najeksplicitnije prikazan u kratkometražnom animiranome filmu *Izbezumljeni patak* (*Duck Amuck*, Chuck Jones, 1953; usp. tablu 2). Margine su vidljive te ulaze u interakciju s glavnim likom Daffyjem Duckom. Kada se gornja margina poput katrana izlije na Daffyja, ne šokira samo *slapstick* gegom već svojim razotkrivajućim karakterom. U jednom kadru uspori se projekcija i zamrzne s crnom marginom nasred ekrana, ostavljajući lik prelomljen s nogama u gornjoj i torzom u donjoj sličici.

## 6. Eksperimentalni film

Govoreći o eksperimentalnome filmu, Bordwell i Thompson (2008: 257) napominju da njegove apstraktne odlike postaju zanimljive same po sebi. Izražajnost crnoga kadra počela se istraživati upravo u eksperimentalnome filmu, ponajviše pod utjecajem avangardne likovne umjetnosti. Reflektirajući crni kvadrat Kazimira Maljeviča u slikarstvu, crni kadar se kao nezavisni entitet počeo sramežljivo pojavljivati kao pravokutna forma obrubljena bijelim marginama kao u filmu *Film je ritam: Ritam '21* (*Film ist Rhythmus: Rhythmus '21*, Hans Richter, 1921). Eksperimentiranjem s regresijom u individualnu filmsku sličicu kao bitkom filma, počinje oslobođenje i transformacija crnoga pravokutnika u crni kadar. Počinje se nametati kao grafičko izražajno sredstvo koje nadilazi rudimentarnu svrhu spacijalno-temporalne tranzicije ili neutralne podloge za natpise. Crni kadar postaje samodostatna grafika. Zahvaljujući toj karakteristici, stvoreni su temelji za filmove poput *Urlici za De Sadea* (*Hurlements en faveur de Sade*, Guy Debord, 1952) i *Ulaz do izlaza* (*Entrance to Exit*, George Brecht, 1965), isključivo satkanih od crnih i bijelih kadrova.

### 6.1. Bljeskavi film

Bljeskavi film (engl. *flicker film*) postiže bljeskavi efekt brzom izmjenom sličice kao

**7** Collado, Esperanza, 2009, "Takahiko Iimura in Interview", u: *Experimental Conversations*, br. 5, <http://www.experimentalconversations.com/articles/484/takahiko-iimura-in-interview/>, posjet 6. siječnja 2013.

najmanje vremenske jedinice filma "označavajući i urezujući vrijeme na tijela, psihe i živčane sustave gledatelja" (Lippit, 2012: 33). Neki su konstituirani od monokromnih crnih i bijelih kadrova radi kontrasta kojim se postizao najizraženiji stroboskopski učinak. Za postizanje duboke crne boje obično se koristi superkontrastni film eksponiran jakim svjetlom. Svoju primjenu često nalazi između natpisa, te za potrebe špica i maskiranja.

Monokromono slikarstvo s potpuno crnim površinama s kojima su pod utjecajem Maljeviča eksperimentirali umjetnici poput Roberta Rauschenberga i Bernara Veneta, prethodilo je bljeskavom filmu i poslužilo kao transmedijalna inspiracija. Reduktivizam do nulte vrijednosti istovjetan je razmišljanju Ela Lissitskog (Harrison, i Wood, 1999: 304) o crnim slikama reduciranim u iskonsko stanje površine platna. Jonathan Walley (Lippit, 2012: 5) eksperimentalne filmove iz toga razdoblja uspoređuje s konceptualnom umjetnošću koja također ima tendenciju dematerijalizirati umjetnost, osloboditi je od ovisnosti medija i materijala. Bljeskavi filmovi Kubelke i Iimure klasični su sljedbenici te dematerijalizirajuće ideologije. Kao što se za potpuno crne slike postavljalo pitanje je li to više uopće slikarstvo, tako se i za bljeskave filmove koji sadrže crne i bijele kadrove počelo postavljati pitanje je li to uopće film.

#### 6.1.1. Peter Kubelka

Peter Kubelka često radi ekstenziju i kontrakciju kvantne suštine singularne filmske sličice, produžujući i zamrzavajući je u vremenu. Smatra da se film ne izražava kolizijom dvaju kadrova kao što je tvrdio Sergej Ejzenštejn, već da "film govori između dvije sličice" (Sitney, 2002: 286). Doslovnost egzistencije dodatnog elementa između sličica kao nedjeljivih struktura filma dokazao je bljeskavim filmom *Arnulf Rainer* (1960; usp. tablu 3). Žestoko pulsiranje crnih i bijelih kadrova bljeskavih filmova u gledatelja psihološki manifestira forme i boje koje nisu prisutne u samome filmu. Higgins ih naziva "dijeljenim i preobražavajućim iskustvom" (2002: 33). Sitney reakciju gledatelja na takav doživljaj definira kao "psihološku i aperceptivnu" (2002: 287). Uz fotosenzitivnu epilepsiju ovo je jedan od mjerljivih dokaza psihofizičkoga utjecaja crnoga kadra na gledatelja.

Film *Arnulf Rainer* zamislio je kao portret prijatelja slikara, no zaveden moći singularnih sličica pretvorio ga je u jedinstveni bljeskavi film, s naslovom kao jedinim podsjetnikom na inicijalnu zamisao. Hipnotičkom montažom od 6 minuta i 24 sekunde film reducira samo na crne i bijele kadrove, asocirajući na "zoru, dan i noć, gromove i munje" (Sitney, 2002: 287). U jednom trenutku pulsirajući se kaos prividno prekida crnim kadrom. Prije nastavka agresivnog pulsiranja, on u tišini dominira ekranom pune 24 sekunde izazivajući anticipaciju u gledatelja.

Kubelka se *Arnulfu Raineru* vratio 52 godine kasnije inovativnim preispitivanjem crne i prozirne sličice filmom *Antifona* (*Antiphon*, 2012; usp. tablu 3). Negativ je verzija *Arnulfa Rainera* u kojem je svaka crna filmska sličica postala prozirna i obratno. Natpisi su u oba slučaja bijeli na crnoj pozadini, što potvrđuje konvencionalni odnos prema crnome u filmu kao neutralnoj pozadini za ispisivanje. *Antifona* se prikazivao u sklopu instalacije *Spomenički film* (*Monument film*, 2012), gdje je odnos između crnoga i bijeloga poprimio novu kognitivnu dimenziju. Oba su filma projicirana u sljedećim varijacijama: svaki zasebno, simultano jedan pored drugoga i združeno jedan preko drugoga. Instalacija pokazuje da se učinak crnoga kadra u negativ-verziji smanjuje, jukstapozicijom pozitiva i negativa gubi imerzivnost, a u kombinaciji s dvostrukom projekcijom crni kadar se potpuno anihilira.

#### 6.1.2. Takahiko Iimura

Nedugo nakon Kubelke i Takahiko Iimura radi niz filmova u kojima je crni kadar integralni element u istraživanju prirode filmskoga

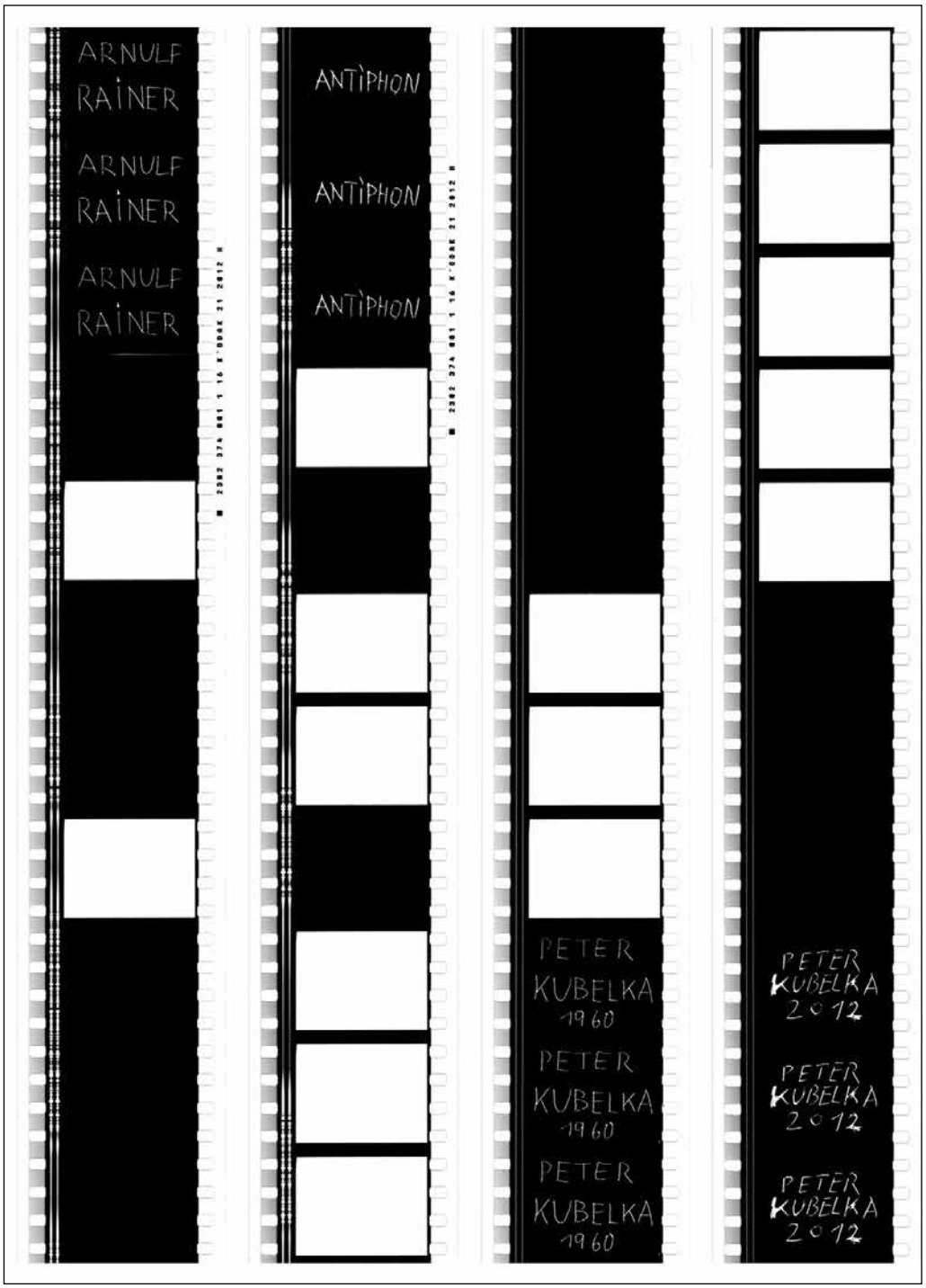



Tabla 3: Komparacija segmenata filmskih vrpci *Arnulfa Rainera* (1960) i *Antifone* (2012) Petera Kubelke.

medija. *Vidjeti i ne vidjeti* (*Seeing And Not Seeing*, 1972) propituje odnos crnoga i bijeloga kadra s natpisima "vidjeti" i "ne vidjeti". Natpis "vidjeti" slijedi bijeli kadar, a "ne vidjeti" crni kadar. Segment se ponavlja, ali sa zamijenjenim kadrovima, tako da natpis "vidjeti" dovodi u korelaciju s crnim kadrom. Iimura tako crnomu kadru dodjeljuje dualni karakter, provocirajući mogućnost viđenja neviđenoga. Impresioniran tim radom, Tony Conrad ga je opisao preispitivanjem "estetskog pitanja interne kalibracije svijesti".[8]

Film + & - (1973) angažira gledatelja simboličkom kombinacijom fizički urezanih znakova za zbrajanje i oduzimanje s crnim i bijelim kadrovima. Sugeriranjem adicije i suptrakcije, primjerice 5 sekundi crne minus 2 sekunde bijele iznosi 3 sekunde crne, postiže se apstraktna aritmetička igra koja zadire u srž filma. *Trajanje jedne sličice* (*One Frame Duration*, 1977) crnomu kadru daje maksimalni naglasak unatoč najkraćem trajanju od jedne sličice. Okružuje ga kontrastnim bijelim kadrovima i potiče anticipaciju gledatelja.

Iimurino temporalno eksperimentiranje s kvantnom strukturom filma kulminira u *24 sličice u sekundi* (*24 Frames per Second*, 1975–78), koje Larry Gottheim opisuje kao preispitivanje granica i mogućnosti ljudske svijesti.[9] Omogućuje se doživljaj svih varijacija trajanja crnoga i bijeloga kadra unutar jedne filmske sekunde definirane s 24 sličice. Film se sastoji od isključivo crnih i bijelih kadrova koji samostalno egzistiraju bez adicije sugestivnih tipografskih ili slikovnih prikaza. Crne i prozirne sličice se u kombinaciji sa zvukom i tišinom pojavljuju u striktno definiranom nizu jednosekundnih segmenata. Singularna crna sličica među prozirnim sličicama mijenja poziciju od 1. do 24. sličice 24 puta zaredom. Isti ciklus odvija se s prozirnom sličicom među crnima. Zatim slijede segmenti s 2 od 24 sličice, 3 od 24, sve do 24 od 24 kada se singularna sličica zapravo prolongira u jednosekundni kadar. Iimura je komentirao postignuti rezultat filma kao prelazak *yina* i *yanga* u *yang* i *yin*,[10] dopunjujući matematičku interpretaciju crnoga i bijeloga kadra filozofskim tumačenjem.

### 6.1.3 Fotosenzitivna epilepsija

Nekoliko se drugih redatelja okušalo u sličnim eksperimentima. Norman McLaren je to učinio nedovršenim filmom *Bljeskavi film* (*The Flicker Film*, 1961), koji je sam smatrao "previše ezoteričnim".[11] John Cavanaugh je filmom *Bljeskanje* (*Flicker*, 1966), također znanim pod nazivom *Treptati* (*Blink*), stvorio "optičko iskustvo koje leži izvan područja vidljivog" (Higgins, 2002: 20) i koje je "simultano samoreflektivno (...) i eksternalno aktivirano" (21). Iste godine filmom istoga naziva *Bljeskanje* (*The Flicker*, 1966) profilirao se i Tony Conrad. Izmjenom besadržajnih bijelih i crnih kadrova na temelju singularnih filmskih sličica vratio

**8** LUX, "Collection / Seeing And Not Seeing by Takahiko Iimura", <http://www.lux.org.uk/collection/works/seeing-and-not-seeing>, posjet 24. siječnja 2013.

**9** San Francisco Cinematheque, 2007, "Oppositional and Stigmatized program three: Cinema Obsessed", <http://www.sfcinematheque.org/ee/images/uploads/Oppositional_and_Stigmatized3.pdf>, posjet 14. listopada 2012.

**10** Collado, Esperanza, 2009, "Takahiko Iimura in Interview", u: *Experimental Conversations*, br. 5, <http://www.experimentalconversations.com/articles/484/takahiko-iimura-in-interview/>, posjet 6. siječnja 2013.

**11** Harrison, Nancy, 2007, "Visual Music: The Animation of Norman McLaren", *Vertigo*, god. 3, br. 4, <http://www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/volume-3-issue-4-winter-2007/visual-music-the-animation-of-norman-mclaren/>, posjet 6. veljače 2013.

je film u "predfotografsku alternaciju sličica" i shvatio "latentni nekontinuitet drugih slikovnih sistema, uključujući ljudsku kogniciju" (Stewart, 2000: 29–30).

Bljeskavi filmovi djeluju hipnotički, kao da optički žude uspostaviti rezonantnu frekvenciju s gledateljevim moždanim valovima. Za razliku od Kubelke koji je bljeskavi film doživljavao metrički i Iimure koji ga je tretirao temporalno, Conrad je bio zainteresiran za njegov psihofizički učinak. "Poigravao sam se idejom da učinim film od upozorenja, da vidim bih li kod nekoga mogao izazvati napadaje", komentirao je Conrad i požalio se da je prijavljen samo jedan slučaj fotoepileptičnog napadaja zbog *Bljeskanja*.[12]

Frekvencija od 3 do 30 Hz, odnosno broj bljeskova ili treperenja u sekundi, uzrokuje fotosenzitivnu epilepsiju.[13] U odraslih osoba koje su u budnom i fokusiranom stanju moždani su valovi u frekvencijskom rasponu od 12 do 30 Hz i nazivaju se beta-valovi. Oba frekvencijska raspona odgovaraju frekvenciji filma koja iznosi 24 Hz, no diskutabilna je njihova komparacija. Film sa svojih 24 sličica u sekundi teoretski izaziva rizik, no niski intenzitet svjetla daje malu vjerojatnost izazivanja fotoepilepsije. Igrani film *Sumrak saga: Praskozorje – 2. dio* (*The Twilight Saga: Breaking Dawn – Part 2*, Bill Condon, 2011) dokazuje suprotno. Bljeskava kombinacija crne, bijele i crvene boje u završnoj sceni izazivala je epileptične napadaje.[14]

Mogućnost induciranja fotosenzitivne epilepsije veća je na televiziji, budući da je na televizijskom ekranu intenzitet svjetla oko 100 puta veći nego na kinoekranu. Dovoljno je izlaganje stimulansu 2 sekunde ili kraće da se manifestira abnormalna neuralna aktivnost koja aktivira dijelove mozga odgovorne za izazivanje epileptičnoga napadaja.[15] Da je bljeskanje ozbiljan problem, pokazalo se 1997, kada je petosekundni stroboskopski efekt s frekvencijom od oko 12 Hz u epizodi *Kompjuterski vojnik Porigon* (*Dennō Senshi Porigon*, Kiyotaka Isako, 1997) animirane televizijske serije *Pokemon* hospitalizirao više od 700 ljudi u Japanu.[16]

## 7. Metakomunikacijski signali

Ništavnost crnoga kadra igra relevantnu ulogu u povezivanju i razlučivanju filmskoga konstrukta i stvarnoga svijeta, ali i u kreiranju trećega regresivnog svijeta. U odvajanju tih svjetova crni kadar je integralni element signalizacije gledateljima, koju Turković (1986: 30, 2000: 101) definira kroz metakomunikacijske signale. Dijeli ih na kronografske, konstrukcijske, proksemičke i, za ovu analizu irelevantne, teksturne.

Kronografski signali odnose se na najavu i odjavu projekcije filma, specifično na gašenje i paljenje svjetla u dvorani, te početak najavne i odjavne špice. Uloga crnoga kadra je integralna u najavnoj špici, koja njime obvezno započinje, i odjavnoj špici, koja njime završava. Crnim kadrom se svraća pozornost na projekcijski aspekt filma i ulogu ekrana kao crne neutralne podloge na kojoj film prolazi svoj repetitivni životni ciklus rađanja, življenja i odumiranja.

**12** Tonyconrad.net, 2002, <http://tonyconrad.net/geiger.htm>, posjet 2. travnja 2013.

**13** Epilepsy society, 2012, "Photosensitive epilepsy", <http://www.epilepsysociety.org.uk/aboutepilepsy/whatisepilepsy/triggers/photosensitiveepilepsy>, posjet 2. prosinca 2012.

**14** Rosen, Jill, 2011, "Rash of 'Twilight'-induced seizures prompts warning", <http://articles.baltimoresun.com/2011-12-01/entertainment/bs-ae-breaking-dawn-seizures-20111130_1_seizures-epilepsy-foundation-epilepsy-experts>, posjet 12. prosinca 2012.

**15** Melville, Nancy A., 2011, "'Twilight' Seizure Reports Spotlight Photosensitive Epilepsy", <http://www.medscape.com/viewarticle/754796>, posjet 7. siječnja 2013.

**16** CNN, 1997, "Cartoon-based illness mystifies Japan", <http://edition.cnn.com/WORLD/9712/17/japan.cartoon/>, posjet 7. siječnja 2013.

Tabla 4: Crni kadar u kontekstu prenatalne regresije u filmu *2001: Odiseja u svemiru* (1968) Stanleya Kubricka.

Kinoekran je početkom filma u naizgled neispisanom crnom stanju. Zatim se stječe dojam ispisivanja filmske slike preko crnog platna. Posljednjim se crnim kadrom filma platno briše i prekidom filma vraća u pasivno stanje. Filmska projekcija je završena jasnim kronografskim signalom paljenja svjetla, koji razotkriva da unatoč kolektivnoj percepciji tijekom projekcije filma ekran nije crne, već svijetlo sive ili bijele boje.

Konstrukcijski signali podrazumijevaju samu građu filma, odnosno sve izdvojive strukturne i metastrukturne odrednice filma (Turković, 1986: 32) i nelogični su iz statične točke gledišta u gledatelja, s obzirom na to da je točka gledišta u filmu promjenjiva i diskontinuirana (Peterlić, ur., 1990: 139). Ako nema popratnog zvuka, zbog nedostatka referentnih identifikacijskih točaka, sve se odrednice filma poništavaju prisutnošću crnog kadra. Javlja se mogućnost dvojbe oko iščitavanja konstrukcijskih signala zbog sumnje u prekid projekcije.

Proksemički signali razgraničuju filmsku projekciju od nefilmske okoline (ibid., 139) i definirani su izrezom i okvirom slike. Crni kadar u ovom kontekstu djeluje reduktivno na film, privremeno transformirajući ekran u četvrti zid kinodvorane. Takva fuzija filmskoga i nefilmskoga prostora može se promatrati i iz arhitektonske perspektive kada su "zidovi ekrani, ali ne definiraju fiksirani volumen" (Hitchcock i Johnson, 1995: 62). Volumen nije fiksiran i fluktuira kroz virtualni filmski i fizički nefilmski prostor.

## 8. Regresivnost

Plošna projekcija filma u kinodvorani tretira gledatelja kao zarobljenika u Platonovoj pećini, osuđenog na gledanje sjena. Uz crni se kadar gledatelj nalazi u stanju gotovo potpune vizualne deprivacije. Njegovom pojavom izjednačuje se filmski i nefilmski prostor, zaokružujući gledatelja sveobuhvatnom membranom koju Vogel (1974: 10) doživljava poput maternice. U antropomorfizaciji filma i kinodvorane brišu se granice fikcije i stvarnosti, te se javlja mogućnost podsvjesne regresije gledatelja u prenatalno stanje. Fizički i lokacijski je već prilagođeno skoro fetalnim sjedećim položajem i zatvorenom mračnom membranom kinodvorane. Takvo "artificijelno regresivno stanje" Charles F. Altman objašnjava "odlaganjem sekundarnih procesa i principa stvarnosti u korist primarnih procesa i principa zadovoljstva" (1985: 525).

Vogel (1974: 9) kinodvoranu doživljava hramom gdje se u mraku i povučenosti iz vanjskoga svijeta odigravaju moderni rituali ukorijenjeni u atavističkim memorijama i podsvjesnim težnjama. Potpuni mrak smatra preduvjetom postizanja potpunog, izolirajućeg, halucinogenog filmskog iskustva. Crnim kadrom omogućen mrak u dvorani služi kao povezni medij gledatelja, apsorbirajući ih u jednu sveobuhvatnu živu, organsku formu. Gledatelj je tada u mogućnosti osjetiti vlastiti bitak, vlastitu podsvijest, uz ugodu plemenske nazočnosti ostalih gledatelja koji nastanjuju ovu arhetipsku pećinu. Stewart (2000: 29) navodi da svjesnost o filmskim perceptivnim sastojcima često postavlja pitanje o samoj svjesnosti. Da bi uopće došlo do takva propitivanja, od gledatelja se očekuje normalno psihofizičko stanje. Njegovoj usredotočenosti i opuštenosti pridonose okolišni čimbenici adekvatne kinodvorane i tehnički ispravne projekcije, no na redatelju je da ga kinematičnim sredstvima pripremi na regresivnost. Prema Rolandu Barthesu posljednji kadar u filmu može imati "istinsku vrijednost saznavanja i naslućivanja" (Barthes, 1978: 419). No, nije dovoljno završiti film sugestivnim kadrom fetusa koji se pretapa na crni kadar, iako upravo tako Stanley Kubrick

u filmu *2001: Odiseja u svemiru* (*2001: A Space Odyssey*, 1968; usp. tablu 4) privodi kraju jednu od najintrigantnijih završnih sekvenci u filmskoj povijesti. Kroz 141 minutu gledateljev um prvo vodi na, kako službeni slogan zorno opisuje, "ultimativno putovanje". Kinoiskustvo je oduvijek bilo spremno za prenatalnu regresiju, no ona se može postići samo uz crni kadar.

**Literatura**

**Altman, Charles F.,** 1985, "Psychoanalysis And Cinema: The Imaginary Discourse", u: Nichols, Bill (ur.), *Movies and Methods: Volume II*, Oakland: University of California Press

**Barthes, Roland,** 1978, "Problem značenja u filmu", u: Stojanović, Dušan (ur.), *Teorija filma*, Beograd: Nolit

**Belting, Hans,** 2010, *Firenca i Bagdad: Zapadno-istočna povijest pogleda,* Zagreb: Fraktura

**Bordwell, David i Thompson, Kristin,** 2008, *Film Art: An Introduction*, McGraw-Hill Professional

**Chion, Michel,** 1994, *Audio-Vision: Sound on Screen*, New York: Columbia University Press

**Fairservice, Don,** 2001, *Film Editing: History, Theory and Practice*, Manchester: Manchester University Press

**Harrison, Charles i Wood, Paul J. (ur.),** 1999, *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, Oxford / Cambridge: Blackwell Publishers Ltd.

**Higgins, Hannah,** 2002, *Fluxus Experience*, Oakland: University of California Press

**Hitchcock, Henry-Russell i Johnson, Philip,** 1995, *The International Style*, New York: W. W. Norton & Company

**Lippit, Akira Mizuta,** 2012, *Ex-Cinema: From Theory of Experimental Film and Video*, Oakland: University of California Press

**Münsterberg, Hugo,** 1916, *The Photoplay: A Psychological Study*, New York: D. Appleton and Company

**Peterlić, Ante (ur.),** 1990, *Filmska enciklopedija II*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža

**Ramachandran, Vilayanur S. i Rogers-Ramachandran, Diane,** 2006, "The Neurology of Aesthetics", *Scientific American Mind*, god. 17, br. 5.

**Sacks, Oliver,** 2005, "The Mind's Eye: What the Blind See", u: Howes, David, (ur.), *Empire of the Senses*, New York: Berg

**Sitney, P. Adams,** 2002, *Visionary Film: The American Avant-Garde 1943–2000*, Oxford: Oxford University Press

**Stewart, Garrett,** 2000, *Between Film and Screen: Modernism's Photo Synthesis*, Chicago: The University of Chicago Press

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

**Turković, Hrvoje,** 2000, *Teorija filma: Prizor, montaža, tematizacija*, Zagreb: Meandar

**Vogel, Amos,** 1974, *Film as a Subversive Art*, New York: Random House

UDK: 791.65.079(497.5 ZAGREB):791.038.53"2014"(049.3)

Marijana Janjić

# Propitivanje filma

## Uz 10. 25 FPS – Internacionalni festival eksperimentalnog filma i videa, Zagreb, 25-28. rujna 2014.

Navikli na komercijalnu vrijednost filmskoga i televizijskoga zapisa, pa i onoga radijskoga, ne stižemo se zapitati što zapravo vidimo i čujemo u svim tim minutama i satima dok zatravljeno gledamo i slušamo tekstove satkane od sličica i zvukova. Pa opet, ti su zapisi toliko prisutni u našim životima da neminovno utječu na nas. Eksperimentirajući filmom kao medijem, svaki je rad na svoj način na ovogodišnjem 25 FPS-u iznova postavio pitanje kako film uspijeva privući gledatelja. Svi smo kao gledatelji svjesni da se svjetlost u nekom trenutku izgubi iz kinodvorane da bi film zasvijetlio na projekcijskom platnu te isto tako da se to platno u nekom trenutku zatamni, a soba, ispunjena sjedalima te ljudima koji gledaju u platno, u nekom trenutku bude osvijetljena. Ta soba tako postane u čas večernja pozornica, i kad je odmah iza vrata te iste sobe sunce još daleko od zalaska i dan još mlad, svijetao i primamljiv. Pa, ipak, toliki sjede u toj sobi, čekajući i pozorno prateći vrlo drugačije sunce, neki posve osobit ciklus svjetla i mraka, početka i kraja. Pitanje koje se nameće jest: Zašto? Zašto su gledatelji spremni sjediti u mraku kinodvorane i gledati u slike koje promiču toliko brzo da im se stapaju pred očima.

Te slike često, kako se vidjelo na festivalu, ne prikazuju ljude, katkada se ni ne razaznaju obrisi prikazanoga predmeta jer oko kamere gleda u mrak ili "škilji" uz vrlo slabo osvjetljenje. Katkada se slike ne odnose na stvarni svijet nego nastaju na papiru ili računalu različitim tehnikama animacije. Magija tih pokretnih slika nastalih u stroju, koji danas može biti manji i od dlana na ruci, privlači ljude te ih poziva na daljnje istraživanje medija kao takva, što nadalje poziva na promišljanje definicije filma te njegova značenja i funkcija. Promislimo li malo, čini se da se želje gledatelja i autora susreću u točki naracije. Drugim riječima, neovisno o tehnici koju autori izaberu, ili vremenskoj udaljenosti gledatelja od trenutka stvaranja filma, i jedni i drugi usmjereni su na priču. Priča, taj sveti gral ljudskoga bivanja, dovoljno je jaka da nas zainteresira da napustimo svjetlo dana te se uvučemo u mrak suvremene pećine te motrimo sjene na njezinu zidu, baš kako kazuje priča starih grčkih filozofa.

Propitivanje filmske priče i načina na koji ona uspostavlja i održava komunikaciju s gledateljem, kao i njezino podupiranje o činjenice ili sjećanja iz nefilmskoga svijeta, čine mi se najvažnijim rezultatom gledanja filmova na ovogodišnjem 25 FPS-u na kojemu se moglo doista mnogo toga pogledati. Iz svega prikazanoga vidjelo se da je intenzitet traganja za pomicanjem medijskih granica podjednako životan danas koliko i nekada. Gledanje novih, suvremenih, koji stoje uz bok starijim filmovima, još je više naglasilo istraživalački stav prema propitivanju oblika narativnosti u filmskome mediju. Tako se činilo da su neke filmske priče skrojene od naizgled nasumičnih kombinacija vizualnoga i audio materijala koji navode na zaključak o nevažnosti naracije, a druge od

*Magla – prolaz # 14* (Alexandre Larose, 2013)

utabanih naracijskih modela iz čega bi se dalo pretpostaviti da im je prenošenje filmske priče bitno. Ako iz perspektive filmskih autora rad na filmu podrazumijeva eksperimentiranje i novim i starim modelima naracije, možemo zaključiti da postoje uspješni i manje uspješni pokušaji u proizvodnji narativnoga tkanja. Na to se nadovezuje naravno pitanje tko i kako procjenjuje uspješnost koraka u naraciji, odnosno, čini li to gledatelj općenito ili gledatelj u određenim uvjetima i s određenim predznacima. Pretpostavimo li da je film proizveden za gledanje, nameće se zaključak da je stoga i narativna tehnika upućena na gledatelja. Ako je tako, smisao je svake izabrane narativne tehnike pobuđivanje interesa za pozorno praćenje sadržaja koji su njome kanalizirani.

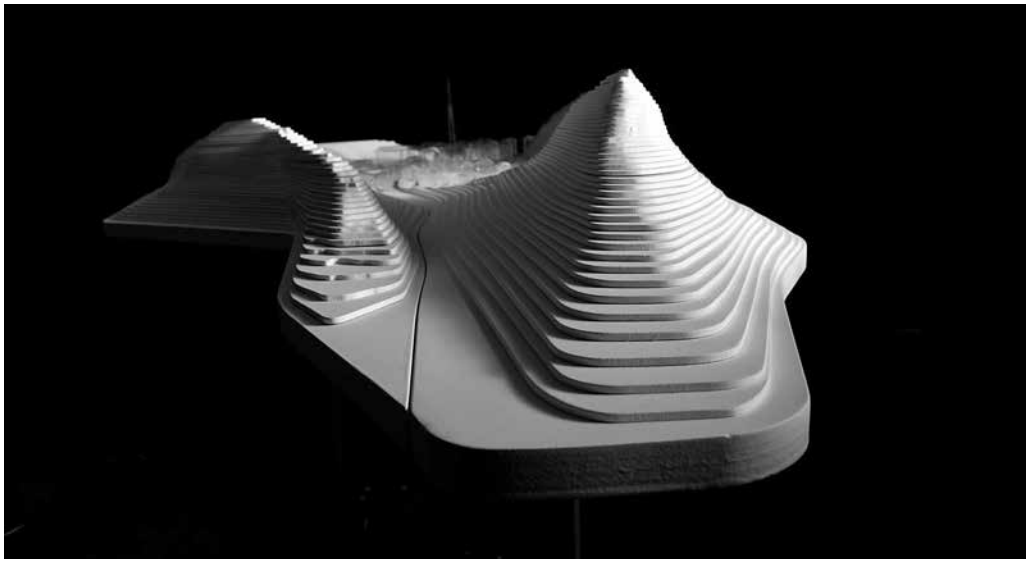
Filmovi s festivala signaliziraju nekoliko zanimljivih opažanja o mogućim okidačima interesa. Jedan od takvih je ludičko izvrtanje materijala ili načina koji većina gledatelja doživljava kao komercijalan, uobičajen ili preispitan, kao što se vidjelo u radovima Arasha Nassirija, *Teheran-Geles* (*Tehran-Geles*, 2014) ili Elisabeth Caravelle, *Upute* (*Howto*, 2014). Nassirijevo posezanje za komercijalnim snimkama američkoga grada načinjenima za videospotove glazbenoga mainstreama i reklame, da bi ludički propitao mogućnost paralelnoga tijeka povijesti u kojemu suvremeni Iran izgleda kao Los Angeles, suptilno inspirira gledatelja da se aktivno uključi u istraživanje narativnoga konteksta te propita svoje osjećanje povijesti, kako ono privatno tako i ono drugo, uvjetovano medijima te društveno-kolektivnom svijesti. Caravella je na sličan način ludički preispitala množenje uputa tzv. videotutorijala, odnosno, njihovu ne uvijek nužnu potrebitost uz element humora i potragu za računalnim duhom. U tom je smislu intrigantan rad Hayoune Kwon koja u *Maketi naselja* (*Village modèle*, 2013), slično kao Nassiri u svom radu, aktivno upotrebljava vizualno odsustvo ljudskoga tijela kao narativno sredstvo ispunjavanja audiovizualnoga prostora. Vezivno narativno tkivo za Alexandrea Larosea u *Magli – prolaz # 14* (*Brouillard – passage #14*, 2013) je posve drugačije, te je usmjereno na pomak u percepciji uz istraživanje novih mogućnosti snimanja, dok je zvuk tj. njegovo odsustvo važno narativno sredstvo za Germaine Dulac u *Kinematografskoj etidi o arabeski* (*Étude cinématographique sur une arabesque*, 1929) te za Yurija Ancaranija u *Da Vinciju* (2012).

Pitanje koje se nadovezuje na prethodno jest može li eksperimentalnost tehnike ili sa-

*Da Vinci* (Yuri Ancarani, 2012)

držaja biti jedini sastavni element narativnoga tkiva ili je potrebita simbioza novoga i staroga, odnosno, nepoznatoga i poznatoga da bi naracija kao takva uspjela. Drugim riječima, ako filmska novost tj. eksperimentalnost privlači gledatelja, u kojemu je obliku otopine isti može probaviti, odnosno, postoji li nešto što bi bilo stopostotni koncentrat narativno uspješne eksperimentalnosti, ili svaki narativni koncentrat traži svoje otapalo, pa i u zanemarivom omjeru od 1%. Možda se na prvi pogled čini da se odgovor podrazumijeva, no vjerujem da se mnogi gledatelji mogu sjetiti barem jednoga svoga iskustva gledanja filmova u kojima autori kao da operiraju s prevelikom dozom koncentrata eksperimentalnosti. U tom slučaju filmove, odnosno, njihove pojedine elemente, pamtimo kao nepovezan zbroj sukobljenih ili dezorijentiranih segmenata koji se ni nakon vremenskoga odmaka ne uspijevaju sljubiti u narativno tkanje. U mom gledateljskom sjećanju i danas živi više takvih radova nezapamćenih naslova i suodnosa koji katkada isplivaju na svjesnu razinu moždane aktivnosti u ponovnom pokušaju premještanja dijelova slagalice u dobru priču. Ne vjerujem da postoji film koji barem jedan njegov gledatelj nije uspio narativno dekodirati, ali ne vjerujem isto tako ni da je svaki film narativno proziran svakome gledatelju, osobito ne svim gledateljima. Tako je možda najbolji trenutni zaključak na postavljeno pitanje taj da omjer eksperimentalnoga u filmu nije moguće apsolutno utvrditi jer mu svaki gledatelj, pa tako i sam autor-gledatelj, pristupa s različitim iskustvom poznavanja ili prepoznavanja eksperimentalnosti te elemenata koji okružuju tu eksperimentalnost. Ako je tako, pitanje koje mene kao gledatelja zanima jest hoće li postojeći narativno nesljubljeni isječci u mojoj glavi, kao i oni koje ću vjerojatno viđati na nekim budućim festivalima, u nekom trenutku postati sljubljivi. Čine mi se važnim u tom smislu pitanja kada će se to dogoditi i kako, ili kako se to dogodilo drugim gledateljima i samim autorima.

Posljednje pitanje koje je ovogodišnji 25 FPS inspirirao u meni kao gledateljici odnosi se na okvir, odnosno, kontekst filmske naracije kao bitan element za odnos autora, gledatelja i samoga djela. Uzmimo za primjer festivalski film *Maketa naselja,* koji priziva specifično sjećanje ili znanje o Koreji i njezinoj povijesti kao okvir za svoju priču. Film i bez toga elementa, koji svaki gledatelj uspostavlja za sebe, ostaje funkcionalan kao tekst koji pripada prostoru fikcionalnoga. Pitanje



*Maketa naselja* (Hayoun Kwon, 2013)

je, međutim, što čini *Maketu naselja* zapamtljivim, odnosno, koliko bi ga gledatelj bez poznavanja nefikcionalnoga konteksta doživio kao zanimljiv rad. Usporedimo li to s pričom u *Da Vinciju* koji tematizira rad stroja u operacijskoj sali i u kojemu fikcionalnost nije među prvim asocijacijama gledatelja, nego film postaje zanimljiv upravo svojim fokusom na stroj kojemu je povjeren ljudski život, onda je možda moguće pretpostaviti da film kao što je *Maketa naselja* postaje zanimljiv upravo po svom nefikcionalnome kontekstu koji istovremeno postoji i ne postoji u mraku kinodvorane. Ta mogućnost istovremenog postojanja i nepostojanja okvira u gledatelja čini mi se vrlo zanimljivom, osobito ako je moguće film istovremeno gledati naizmjenično uključujući i isključujući taj okvir.

Na kraju ostaje mi samo zaključiti da je ovogodišnji 25 FPS bio više nego darežljiv, podarivši gledateljima pregršt pitanja o filmu kao mediju i načinu razmišljanja. Možda je upravo to najveća privlačnost svake priče – pitanje što će biti dalje. Vjerujem da će i sljedeće godine ovaj festival donijeti nešto fino u filmskome celofanu.

UDK: 791.65.079(497.5 ZAGREB):791-21/22"2014"(049.3)

Maja Peterlić

# Junaci surova doba

## Uz 12. Zagreb Film Festival, 19-26. listopada 2014. godine

Ovogodišnji se Zagrebački filmski festival može podičiti bogatom ponudom programa, radionica, seminara i ostalih popratnih događanja te solidnim izborom filmova koji se, unatoč izrazito različitim pričama, nadovezuju na raspoznatljivu festivalsku liniju prikazivanja složenih i često nezavidnih životnih situacija. I ovoga puta Festival je potvrdio da je manifestacija iza koje stoji predani rad ustaljene, dobro organizirane ekipe (predvođene direktorom Borisom T. Matićem, ujedno i osnivačem ZFF-a), filmski događaj vrijedan posjeta. I ovogodišnji ZFF ostat će u sjećanju po raznolikim, no po mnogo čemu i srodnim ostvarenjima, te znalački odabranim popratnim sadržajima, kojima je ostavio vrlo dobar opći dojam.

Već same brojke ovogodišnjega izdanja ZFF-a mnogo govore: bilo je prikazano oko stotinu filmova razvrstanih unutar dvanaest programa, što su se mogli pratiti na šest lokacija: u kinu Europa, Dokukinu KIC, Zagrebačkom kazalištu lutaka, kinu Tuškanac, Plesnom centru Zagreb i Muzeju suvremene umjetnosti. Uz već ustaljene popratne programe – Velikih 5, Moj prvi film (s odličnim ostvarenjima rumunjske kinematografije po odabiru Nenada Polimca), Bibijada (program namijenjen djeci), Kockice i Dan Lux filma, predstavljena su i dva nova: program Ponovno s nama (nova ostvarenja autora čiji su prvenci bili prikazani na lanjskom ZFF-u) te program za srednjoškolce Bib Plus. Njih je upotpunila i jedna vrijedna retrospektiva: u suradnji s organizacijom Queer Zagreb publika je imala priliku pogledati pet kultnih filmova Dereka Jarmana, engleskog redatelja koji ni danas, dvadeset godina nakon smrti, ne prestaje intrigirati nesvakidašnjim autorskim rukopisom visoke estetiziranosti, progovarajući o diskutabilnim, no izuzetnim povijesnim osobama, o homoseksualnosti i njezinim implikacijama na život pojedinca, te o distopijskoj viziji svijeta iz imaginarne bliske budućnosti. ZFF nije propustio obilježiti stotu godišnjicu početka Prvog svjetskog rata sa sedam filmova o tom strahovitom događaju koji je, po riječima selektora Daniela Rafaelića, zauvijek promijenio ne samo kartu Europe, već na poseban način i kinematografiju.

U dokumentarni program bilo je uvršteno petnaest naslova, a glavna nagrada pripala je *Putniku Karpu* (*Karpopotnik*, 2013) mladoga slovenskoga filmaša Matjaža Ivanišina. Kratkometražni je program ponudio jedanaest solidnih djela, od kojih su Zlatna kolica pripala *Kowalskom* (2014) Andreija Crețulescua, petnaestominutnom rumunjskom filmu snimljenom u jednom kadru. Ovogodišnji ZFF uspješno je predstavio Kraljevinu Dansku projekcijama njezinih petnaest recentnih filmova, te panelom unutar programa Industry naslovljenim Danes Go South, na kojemu se raspravljalo o kreativnim suradnjama naše zemlje s tom državom na području kinematografije. Valja istaknuti da je ove godine na programu zaživio rekordan broj filmova s hrvatskim učešćem, njih čak četiri iz 2014 godine: *Ničije dijete* (*Ničije dete*) VukaRšumovića, *Itsi Bitsi* Ola Christiana Madsena i *Cure: život druge* (*Cure: The Life of Another*) Andree Štake te *Happy Endings* Darka Šuvaka, od kojih su

*Kalvarija* (John Michael McDonagh, 2014)

prva tri nastala u koprodukcijama. Što se tiče sadržajne, odnosno, tematsko-motivske strane ZFF-a, zanimljivost ovogodišnjeg natjecateljskog programa bila je neslužbeno svrstavanje jednog dijela filmova u dvije tematske grupe: u onoj prozvanoj Ničija i svačija djeca našle su se četiri drame usredotočene na probleme djece, opterećene teškim odrastanjem usred ne baš uobičajenih okolnosti, a ispričanih iz njihovih vizura (radi se o *Ničijem djetetu*, *Hrabroj djevojci /Difret*, Zeresenay Berhane Mehari, 2014/, *Cure: život druge* i *Laku noć, mamice /Ich seh, ich seh*, Veronika Franz i Severin Fiala, 2014/), a grupu Istinite priče sačinjavali su filmovi inspirirani stvarnim, potresnim i socijalno alarmantnim događajima (poput ponovno *Ničijeg djeteta*, te *Itsi Bitsi* i *Happy Endings*).

Odluka da filmovi zažive u takvim grupama nije slučajna, jer se već iz njihovih naslova može naslutiti idejna linija festivala – stavljanje težišta na realistične, nerijetko surove priče iz neuljepšanih svjetova, bez idealiziranih predjela i maštovitih eskapada. A upravo se time ovogodišnji ZFF nadovezao na svoje raspoznatljive tematske niti vodilje: ako se osvrnemo samo na lanjsku godinu, pronalazimo očite srodnosti: francusko-njemačko-indijski film *Pogrešna dostava* (*Dabba*, Ritesh Batra, 2013), unatoč ironičnoj intonaciji, progovara o učahurenosti u sivilo činovničkog života indijskog velegrada, američki *Privremeni dom* (*Short Term 12*, Destin Daniel Cretton, 2013) svjedoči o najtežim stupnjevima zlostavljanja mladeži, a svijet aberantnog, iako prividno normalnog građanskog doma, prikazuje grčki *Miss Violence* (Alexandros Avranas, 2013), propitujući ispravnost pretpostavke o skladnoj obitelji. Možemo reći da su usredotočenost na autentičnost prikazanoga, esteticizam (koji je više u službi dočaravanja nelagode ili muke, nego kao tek pridodan ukras djelu) i visok stupanj socijalne osviještenosti odrednice ovogodišnjih igranih filmova ZFF-a.

Ako se pokuša ukratko opisati dugometražne igrane filmove Glavnog programa ovogodišnjeg ZFF-a odmah se nailazi na problem, jer se tih jedanaest ostvarenja (a pridružimo im još dva prikazana izvan konkurencije) ne mogu staviti pod jedan zajednički nazivnik: radi se o suviše različitim filmovima s četiri-

*Ritam ludila* (Damien Chazelle, 2013)

ju kontinenata, sasvim drugačijih tematskih ishodišta, a razlikuju se i žanrovski: austrijski *Laku noć, mamice* čvrsto se oslanja na konvencije filma strave, francuski *Party Girl* (Marie Amachoukeli-Barsacq, Claire Burger i Samuel Theis, 2014) svojim glumcima-naturščicima i pristupom temi zadire u dokumentarizam, dok je više nego polovicom radnje danski *Itsi Bitsi* film ceste. Međutim, kada ih pomnije razmotrimo, među njima pronalazimo izvjesne srodnosti: sve su to socijalne drame koje govore o određenoj sredini opisujući njezino trenutačno stanje opterećeno nenadomjestivim nedostacima ili ozbiljnim problemima iz kojih ili ne može ili ne želi izaći. Stoga su i protagonisti glavnine filmova (neovisno o karakteru, naravi ili tipu svojeg udesa) u pravilu postavljani u čvrsto zacrtani prostorno-vremenski okvir, bilo šireg konteksta – na razini cijele države, bilo užega – poput pograničnog mjestašca (*Party Girl*), kruga ljudi određene profesije (*Veliki bucanj /Klumpfisken*, Søren Balle, 2014/; *Ritam ludila /Whiplash*, Damien Chazelle, 2013/) ili pak predgrađa (*Happy Endings*). U takvim kontekstima pronalazimo svakojake likove: ima tu i neupadljivih, onih koji ni po čemu bitno ne odskaču od svojih bližnjih (protagonistice *Happy Endingsa*, obitelj iz *Spojeva naslijepo*), no i asocijalnih, devijantnih, izrazito ponašanjem ekstremnih slučajeva (majka iz *Laku noć, mamice* ili dječak-vuk iz *Ničijeg djeteta*). No prateći ishode njihovih postupaka, vidimo da su nakane redatelja bile nedvosmislene: ukazati na življenje nesretne individue unutar nepovoljnog terena unutar kojega je primorana krčiti si put.

Pobjednik festivala siva je, atmosferski odlično pogođena gruzijska drama *Spojevi naslijepo* (*Shemtkhveviti paemnebi*, 2013) Levana Koguashvilija. Riječ je o vrlo dobro ispričanoj priči iz suvremene Gruzije, zatvorene i učmale, bez imalo potrebe da se povede za modernijim načinom življenja. Tijekom filma pratimo pokušaje četrdesetogodišnjeg učitelja da unatoč svojoj inerciji izađe iz dosade života s roditeljima i doživi neko uzbuđenje, što mu ne polazi za rukom čak ni kad upozna djevojku prikladnu za eventualnu vezu. Prvijenac srpskoga redatelja VukaRšumovića *Ničije dijete* prati proces socijaliziranja siročeta kojega su u bosanskom šu-

*Veliki bucanj* (Søren Balle, 2014)

marku sredinom 1980-ih odgojili vukovi, čemu se u beogradskom sirotištu najviše posveti suosjećajni staratelj. Neusredotočen toliko na analizu promjena svijesti malog divljaka, kao ni na prikaz njegove "od strane civilizacije" neuprljane prirode, film je tužna slika stradavanja jedne neiskvarene osobnosti, krivnjom turbulentnih političkih promjena. Unatoč nekim dramaturškim nezgrapnostima, film ima dobar tempo i žive, uvjerljive likove, a osobito valja spomenuti izvrsna mladog glumca Denisa Murića.

Kriminalistički film *Happy Endings* Darka Šuvaka bio je premijerno prikazan na ovogodišnjem pulskom festivalu, koji je ovjenčao Aretu Ćurković zasluženom nagradom za najbolju glavnu žensku ulogu, a Anitu Matić Delić onom za najbolju sporednu žensku ulogu. Ponovno se radi o na zbilji utemeljenoj priči o dvije kozmetičarke iz zagrebačkog predgrađa od kojih jedna, krpajući kraj s krajem uz supruga branitelja, ocijeni da joj se više isplati postati kradljivica, nego da pošteno a slabo zarađuje. Film nije ponudio originalan rasplet događaja, no uspio je ocrtati surovo preživljavanje koje zna primorati očajnike na drastične poteze.

*Cure: život druge* hrvatsko-bošnjačko-švicarska je koprodukcija u režiji Andreje Štake. To je drama o grižnji savjesti djevojke koja se osjeća krivom zbog smrti prijateljice. Dojmljivo je prikazana slutnja njihova neostvarenog lezbijskog odnosa te prikaz opterećenja djevojke malograđanštinom Dubrovnika. Mnogo je ovdje otvorenih i naznačenih tema, ali, ipak, odnosi nisu dovoljno razrađeni (naprimjer onaj između majke i bake poginule) te su prilično nevješto ukomponirani u priču.

Etiopski film *Hrabra djevojka* prikazuje borca za pravdu, pravnicu iz Adis Abebe koja spašavajući žrtvu tradicije svojega kraja – otmice djevojčica radi ženidbe – uspije izboriti ne samo njezinu poštedu, već i postići zabranu tog nazadnog zakona. To je vrlo solidan film rađen sa sviješću o primitivizmu koji još uvijek prevladava u nerazvijenim dijelovima svijeta, s junakinjom (iako se zapravo radi o dvije hrabre djevojke – o odvjetnici i o djevojčici – nevinoj žrtvi) Meazom Ashenafi koja se bori za unapređenje svoje zaostale zemlje.

*Kalvarija* (*Calvary*, John Michael McDonagh, 2014) ima čvrst, *in medias res* početak: izgleda da su dani svećenika (Brendan Gleeson) iz sjevernoirskoga mjestašca odbrojeni, kako mu obznanjuje ispovjednik, njegov samoproklamirani ubojica. Time bi se ovaj riješio svoje traume iz djetinjstva (zlostavljao ga je pokojni svećenik), ali bi tim činom ukazao i na nemoral crkve što proizvodi tobožnje kodekse ponašanja i licemjerno prešućuje vlastite grijehe. Stoga svećeniku nema druge nego da pokuša, u tjedan dana preostalog mu vremena, otkriti tko je taj koji će mu presuditi. Zbog toga junak obilazi i odmjerava znance: nasilnoga

*O konjima i ljudima* (Benedikt Erlingsson, 2013)

mesara, ekscentričnog bogataša rasipnika, liječnika mrzitelja crkve ponosna na svoja vlastita uvjerenja, a ne zaobilaze ga ni frustracije kćeri pristigle iz Londona. Prikaz takve lepeze likova što samo prividno "ne talasaju" originalan je redateljev odabir za provlačenje ideje-vodilje *Kalvarije*: upita o etičnosti crkvenog morala i njegovoj ulozi u današnjici. Iako film ne nudi (a ni ne pokušava ponuditi) vlastiti odgovor na nj, otvara mogućnosti gledateljevih interpretacija i zauzimanja stavova.

Očito je da su junaci odlično režiranog američkog filma *Ritam ludila* žrtve sulude fiksacije – onim što se u Americi smatra "snom", naime, nedodirljivim uspjehom ostvarivim jedino kroz bjesomučno natjecanje: perspektivni mladi bubnjar pristigao je na prestižnu akademiju sanjajući o karijeri jazzera. Njegova megalomanija postane toliko neutaživa da on, odrekavši se privatnoga života i zapustivši sve osim instrumenta, završi u sadomazohističkom ratu protiv bolesno ambiciozna profesora. Odnos učenik-profesor nije rijetka filmska tema: od onih na tragu "najmilijeg učenika", preko fascinacije učiteljem-idolom kao npr. u *Društvu mrtvih pjesnika*, (*Dead Poets Society*, Peter Weir, 1989) do tajnih i potencijalno šokantnih ljubavnih (*Bilješke o jednom skandalu / Notes on a Scandal*, Richard Eyre, 2006/), ali i ovakvih rivalski postavljenih; uz to *Ritam ludila* sadrži i širu dimenziju: kritiku američkog mita o uspjehu.

Film *Itsi Bitsi*, nastao u dansko-hrvatskoj koprodukciji, svoju radnju smješta na početak 1960-ih, u godine kada hipijevski pokret iz SAD-a počinje osvajati Europu. Radnja je usredotočena na razvoj odnosa između dvoje Danaca zadivljenih tadašnjim slobodoumnim svjetonazorom, koji će dobrim dijelom biti krivcem njihovih trzavica i konačnog kraha. Priča je to o kultnom danskom pjesniku, pjevaču i aktivistu, tragično preminulom Eiku Skaløeu, koji unutar svojih lutanja bezuspješno ili, pak, prividno uspješno traga za življenjem u svijetu ljubavi i mira, no koji neminovno ispada jedno veliko razočaranje, naročito onda kada shvati da stavovi njegove voljene nisu nimalo idealistični. Iako malčice razvučen *Itsi Bitsi* uspio je prikazati sliku razuzdanih "ludih" šezdesetih.

Drama *O konjima i ljudima* (*Hross í oss*, Benedikt Erlingsson, 2013) ovogodišnji je islandski kandidat za nagradu *Oscar*. Film koji je sastavljen od šest odvojenih priča povezanih

*Golub sjedi na grani i promišlja egzistenciju* (Roy Andersson, 2014)

istim likovima odiše tipičnim islandskim suhim, naoko bezvoljnim, ali zapravo vrlo suptilnim humorom kojim blagonaklono gleda na sudbine seljaka sa sjevera zemlje koji ispadaju žrtve vlastitih postupaka, sa skrivenim ljubavnim jadima, manama i željom za što boljim suživotom u hladnom i zatvorenom svijetu ponekad nedokučivih zakonitosti. Odmjereno režiran *O konjima i ljudima* u cijelosti je snimljen u prekrasnom ambijentu islandske prirode, s izvrsnim glumcima, osobito Ingvarom Eggereom Sigurdssonom, karakternim glumcem jednako vještim i u dočaravanju komičnih likova.

*Laku noć, mamice* austrijski je psihološki film koji svojim postupkom i zastrašujućom pričom ulazi u područje filma strave, čak rabeći i neke njegove ustaljene konvencije. Kroz radnju smještenu u izoliranu kuću šumovite austrijske provincije pratimo odnos dvaju desetogodišnjih blizanaca koji se emocionalno sve više hlade prema majci, nakon što se ona vrati iz bolnice neprepoznatljiva zamotana lica. U kombinaciji Franjuove estetike *Očiju bez lica* (*Les yeux sans visage*, 1960) i Hanekeova morbidnog svijeta zla, na vidjelo izbija dječja mržnja prema bešćutnoj majci što će kulminirati u njihovoj perverznoj i razornoj osveti. Pri tome se susrećemo sa strašnim dječačićima sličnim Michaelu Myersu iz *Noći vještica* (*Halloween*, John Carpenter, 1978), a sve u elegantnoj rukavici slikovite Austrije.

Danski *Veliki bucanj* posveta je jednom sjevernjačkom ambijentu, ribarskom mjestašcu na poluotoku Jutlandu. Naime, dobroćudnog ribara opterete problemi kada se zaredaju sve slabiji ulovi, a tvrtka mu počne polagano propadati. Nakon što nevoljko otpusti vjerna suradnika, ribaru se učini da će mu nenadani dolazak biologinje iz kopenhaškog instituta stvoriti još više nevolja. No kada se njihov zategnuti odnos počne mekšati, na vidjelo izađu neke prikrivene emocije. *Veliki bucanj* polagana je, no odmjerena tempa i vrlo precizno režirana drama iz svijeta radničke klase, svjeotnazorski na tragu Kena Loacha i Roberta Guédigiana, u ruhu sjevernjačkog morskog krajolika, tvorničkih pogona i ribolovaca.

Glavna junakinja filma *Party Girl* netipična je partijanerica: iako ima šezdesetak godina, vrckasta Angélique ne može se odreći zabavljanja po noćnim klubovima u kojima je oduvijek radila kao hostesa, unatoč dobronamjernom ženiku željnom mirna života. Iako film ne ponire dublje u kontekst sredine, niti izlazi iz njezina vrlo uskog svijeta (pripadnici nižih staleža pograničnog francuskog mjesta), solidno je ocrtava, uz nerijetke duhovite detalje.

Festival je zatvorila švedska crna komedija, venecijanski laureat *Golub sjedi na grani i promišlja egzistenciju* (*A Pidgeon Sat on a Branch Reflecting on Existence*, 2014), posljednji dio trilogije redatelja Roya Anderssona usredotočene na pitanje življenja. Radi se o neobičnim zgodama skupine iskarikiranih likova postavljenih gotovo poput junaka crtanih filmova, od kojih neki preživljavaju u tupoj svakodnevici praznih dijaloga i besciljnih poslova, a neki stradavaju kao žrtve apsurdnih okolnosti. Unatoč činjenici da sekvence-tabloi variraju po kvaliteti, film je lucidno ostvarenje kaurismäkijevskog tipa i nimalo plitka zabava, koja može potaknuti promišljanje banalnosti svakidašnjih situacija i istinskog suosjećanja s drugima te općenito pitanje smrti kao neminovne činjenice.

Sve u svemu, 12. ZFF ponudio je prilično kvalitetne naslove od kojih, doduše, ni jedan nije donio nešto izuzetno inovativno niti iznenađujuće originalno. No, svi su ovogodišnji filmovi pokazali iznimnu osjetljivost i angažiranost oko nekih važnih pojava današnjice, uz vrlo visok stupanj socijalne osviještenosti. Progovaraju oni o tjeskobama, neugodnim novonastalim situacijama, borbi za preživljavanje, kao i o jadima malih ljudi, te o ekstremima izniklim iz običnog i pitomog. Uz i više nego dobro ispričane priče, glavnina filmova uspjela je ocrtati neke kompleksne međuljudske odnose, a sigurno je da su svi zorno prikazali neuljepšane, ali zanimljive predjele današnjice, težeći punom realizmu i što većoj objektivnosti. Time su postignuta iskrena viđenja današnjice, zemalja koje pokazuju znakove stagnacije, letargičnog sivila (ne nužno ubitačne, ali bezokusne monotonije), raja malograđana, mediokriteta ili, pak, dobroćudnih, no ne dovoljno snažnih osobnosti.

*Itsi Bitsi* (Ole Christian Madsen, 2014)

UDK: 791.633-051ŠTAKA, A. "2014"(049.3)

# Cure: život druge

## (*Cure: The Life of Another*, Andrea Štaka, 2014)

*Cure: život druge* psihološka je drama s elementima fantastike koja počinje kao pripovijest o dvjema prijateljicama tek zašlim u tinejdžersku dob, no doskora se transformira u somnambulni *trip* jedne od njih. Naime, jedna od djevojaka već na samom će fabularnom početku iščeznuti iz stvarnosnog okvira filmske priče pojavljujući se nadalje tek kao auditivni (jeka zagrobnog smijeha) ili vizualni umišljaj one druge. Inspiracija Andreji Štaki (1973), švicarskoj redateljici i scenaristici hrvatsko-bosanskog podrijetla, jezovita je lokalna priča o šetnji dviju mladih Dubrovkinja prigradskim brdom iz koje se neobjašnjivo vraća samo jedna, a slučaj će ostati nerazriješen poprimivši razmjere urbane legende.

Do tragedije, dakle, dolazi već na samome početku filma – sve što se dogoditi imalo, zbilo se u prvim minutama – što automatski dokida *suspense*, no Štaka ga uspijeva artificijelno održavati sustavnim zbunjivanjem gledatelja. Poigravajući se elementima realnosti autorica oblikuje moguće scenarije tragičnih zbivanja. Shodno tome film se otvara vrludanjem Ete i Linde po makiji brda Petka. Maskulino napasna Eta (Lucia Radulović) agresivno provocira sramežljivu i zbunjenu Lindu (Sylvie Marinković), lascivno joj se nabacujući. Igra zamjene identiteta okončava se izazovnim poljupcem na rubu hridine. U naguravanju uslijed Lindina šoka Eta će izgubiti ravnotežu i pasti sa stijene. Tim naznačenim, tek načetim i naprasno prekinutim homoerotičnim odnosom, ostvaruje se morbidna atmosferičnost čitavog filma.

Redateljica i scenaristica analepsama, Lindinim halucinacijama i košmarima snažno zbunjuje gledatelja koji je s vremenom sve manje sposoban razabrati je li odsutna Eta na oporavku u bolnici ili je doista mrtva. U slučaju potonjeg nameće se dvojba je li podlegla ozljedama od posljedica pada ili se možda utopila, što sugeriraju neki od snolikih *flashbackova*. Moguće je nadalje i da je hipersenzibilna strankinja sve umislila, jer ljudi su u čudu kada opetovano zapomaže da je ubila Etu. Dvije su ovdje opcije – ili nitko, naprosto, nema snage slušati o tome, zatomljujući svijest o neshvatljivu nestanku djevojčice koji se posve apsurdno dogodio u netom uspostavljenom mirnodoblju, ili se, pak, Lindine dramatične izjave smatraju mladenačkim budalaštinama i načinom privlačenja pažnje.

Smućivanjem gledatelja Andrea Štaka metaforizira Lindino rastrojstvo. Djevojčica najednom kao da se strmoglavljuje u noćnu moru, ostaje zarobljena u limbu između svijeta živih i mrtvih. Svoje teškoće procesira prepuštena samoj sebi, ne imajući se kome povjeriti. Eta bez koje je ostala bila joj je, kako se čini, jedina prijateljica u Dubrovniku, otac (Leon Lučev) je zabavljen poslom, a majka ostaje implicitno svedena na zabrinut glas u telefonskoj slušalici. Naime, nakon razvoda roditelja, Linda s ocem, liječnikom, iz Švicarske dolazi u Dubrovnik, gdje se on zapošljava. Događa se to u nesigurno poslijeratno doba, ali i u djevojčinoj najosjetljivijoj dobi.

Ubrzo će se Linda naći uvučena u bizarnu interakciju, a zatim i u pomalo nekrofilan intimizam s majkom (Marija Škaričić) i bakom (Mirjana Karanović) poginule prijateljice. Ona postupno u njihovu klaustrofobičnom domu zauzima pokojničino mjesto, preuzima njezin identitet, figurira ondje kao kći i unuka: noni čita titlove hispanskih sapunica i daje se hraniti rastopljenim bajaderama. Etina majka u koroti isprva ne podnosi njezinu prisutnost, no iznenada se, posve nemotivirano, njeno raspoloženje spram djevojke mijenja. Odjednom će spontano prigrliti zamjensku kćer čime tu okljaštrenu obitelj lišenu muške energije obuzima nova, za gledatelja sablasna i teško podnošljiva vitalnost. Majka angažirano šije bijelu haljinu pri čemu joj Linda služi kao model odgovarajuće konstitucije, a za koju nije jasno je li

namijenjena Eti, po povratku iz bolnice ili njezinu pokopu. Majčina bi crnina mogla biti i za oca, ne ukazuje nužno na to da joj je i kći mrtva.

Kuća Etine obitelji, mračna i memljiva, sva u zakutcima i tajnovitim vratima, upućuje na slojevitost pripovijesti baš kao što i laž o navodno miniranom brdu Petka, koju izgovara slučajni prolaznik, simbolički naglašava tinjajuću prijetnju potisnutih međuljudskih odnosa.

Radnja filma smještena je u 1993. godinu. Razdoblje je to nakon opsade grada, a Dubrovnik se naoko vratio mirnodoblju, pa je sam rat pomaknut u pozadinski plan. Mama i baka s ratnih izvješća na televiziji iziritirano prebacuju na sapunice, detonacije se čuju još jedino sa Srđa, iz smjera bosansko-hercegovačke granice. Kulisa događanja buroviti je Dubrovnik *hors saison*; turista naravno nema, hoteli su devastirani i napučeni prognanicima, Stradun je pust – duž njegovih zidova nizovi su ratnih osmrtnica. Dubrovčani su prepušteni očaju i bezdogađajnosti okljaštrena grada. A on je implodirao, izoliran i okrenut vlastitim psihopatologijama.

Treći element ove mladenačke trokutne konstrukcije mladić je Ive (Franjo Dijak) – koji je, procjenjujemo, petnaestak godina stariji od djevojaka, što ga čini "mentorskom" muškom figurom, no sveden je na puki *objet du désir*, s kojim je prva iskustva stjecala Eta, što on sada pokušava i s eteričnom pridošlicom. Upravo Ive verbalizira Lindinu raspolućenost između dviju domovina i dvaju jezika te ukazuje na njeno nepripadanje. No baš ta djevojčina dvostruka autsajderska pozicija, ambivalentne emocije i opterećujuća podvojenost omogućuju joj svježu, objektivnu perspektivu stranca iz koje proizlaze zdravorazumski zaključci poput iščuđavanja nad opsesijom Crkvom, nacionalnom tematikom, Zrinskima i Frankopanima te državnošću. Postavlja se pitanje što podrazumijeva drugost iz naslova: koja je od njih ta eponimska *druga* – Linda s ove ili Eta s one strane postojanja? Možda ipak Linda naprosto zbog svoje izmještenosti.

Još od nagrađivanog prvenca *Gospođica* (*Das Fräulein*, 2006), primarni predmet interesa ove autorice intimistička je tematika ženskih odnosa, ali i mehanizmi funkcioniranja nepotpunih, matrijarhalnih obitelji. Štaka tako ovu priču isprepleće oko fenomena Dubrovnika kao ženskog grada, jer su muškarci, otišavši u rat ili na more, kontinuirano izmaknuti iz njegova prostora. Naslov filma sugestivno najavljuje žensku priču koja se gradi na disfunkcionalnosti odnosa dvaju parova: Eta-Linda, Etina majka-baka.

Izglobljenu ženskost podcrtava maliciozna horda znatiželjnih susjeda koje su dijelom šire postave protagonista te time također nositeljice kolektivne ženske energije grada. I, doista, muškarci su u Štakinu filmu marginalizirani, svedeni tek na usputnu signalizaciju: čovjek koji djevojčice u prolazu dvosmisleno upozorava na mine, mladić Ive istraumatiziran gubitkom djevojke usmrćene granatom, Lindin tata povratnik, Etin pokojni otac, koji je u njezinoj obitelji prisutan samo kao nijemi lik s portreta u odori pomorca.

Debi Andree Štake s *Curama* povezuje feminina motivika, dijelom i glumačka postava (Škaričić, Karanović), s tom razlikom da je prvenac daleko sigurnije i uspješnije strukturiran film. Ova švicarsko-hrvatsko-bosanska koprodukcija emocionalan je, eliptičan i evokativan prikaz dubrovačkog poraća iz vizure pubertetske djevojčice. Drama je to zavodljiva i uznemirujućega ozračja i hipnotične vizualnosti, no scenaristički poprilično neuredna i zakrčena stereotipnim rješenjima.

**Vanja Kulaš**

UDK: 791.633-051CRONENBERG, D:"2014"(049.3)

# Karta do zvijezda (*Maps to the Stars*, David Cronenberg, 2014)

U jednom od ključnih trenutaka novog filma Davida Cronenberga zlatni je kipić prestižne filmske nagrade znakovito upotrebljen kao optimalno hladno oružje smrtonosnih posljedica. No *Karta do zvijezda* nije još jedna satira Hollywooda i njegove općepriznate i svima znane površnosti. Cronenberga zanima nešto puno zloćudnije, nešto što nije posve transparentno i što je teško imenovati – moralni vakuum naše suvremenosti i jeza koju je on u stanju proizvesti. U svoja posljednja dva dugometražna filma kanadski redatelj uzima si u zadatak oslikati najzaraženije dijelove svijeta koji nas okružuje, a koji u njegovoj uvjerljivo pesimističnoj viziji pati od smrtonosne bolesti: vladavine egoizma i pohlepe te duhovnog relativizma koji omogućuje njihov nesputan rast. Svoj je beskompromisan i uznemirujući portret duha vremena počeo prethodnim filmom u kojem bijela limuzina jedri New Yorkom, poput Noine arke, no u utrobi umjesto spasitelja čovječanstva skriva samodostatnog, beskrajno egocentričnog financijskog spekulanta. Cronenberg istražuje unutrašnji život ljudi koji su pristali na egzistenciju u svijetu neuhvatljivih apstrakcija koje uporno ostaju izvan dohvata moralnog nadzora i ljudskog razuma. *Cosmopolis* (David Cronenberg, 2012) predstavlja ingeniozno slikovno konzerviranje realnosti kojom vladaju utvare. Njezin je portret magistralno izveden arhetipskim materijalom jer se priča o našoj suvremenosti koristi vječnim obrascima ljudskog iskustva. Tako je jedan dan u životu burzovna mešetara, koji svojom bijelom limuzinom putuje na drugi kraj grada da bi se ošišao, transpozicija Homerove *Odiseje*, odnosno, još jedna priča o putovanju od života ka smrti.

Ali na njegovu transformacijskom putovanju ne dolazi do duhovnog preobražaja, jer plovimo morima na kojima oluje ne izazivaju bogovi (oni su odavno mrtvi), već neulovljive apstrakcije koje nas imaju moć uvjeriti da smo kao osoba veći i važniji od svega što je bilo prije i onog što ćemo ostaviti za sobom. Kada jednog dana ljudi iz nekog drugog vremena budu htjeli zaviriti u oblike suvremenog simulakruma, ilitiga, imperija virtualnosti, bit će dovoljno da pogledaju ingeniozan Cronenbergov film.

*Cosmopolis* je premijerno prikazan u Cannesu 2012, a dvije godine kasnije Cronenberg se na isti festival vratio s *Kartom do zvijezda*, u kojoj je još samouvjerenije nastavio s neumoljivim portretiranjem američke suvremenosti prebacivši se s istočne na zapadnu obalu i zavirivši u Hollywood. Nakon financijskih spekulanata i svijeta kapitala na red je došla industrija "lake zabave". Likovi njegove shizoidne filmske ekstravagancije očekivano su glumci i njihova pripadajuća svita – duhovni gurui, agenti, osobni pomoćnici i vozači limuzina koji sanjaju o slavi. No, tu prestaje svaka sličnost Cronenbergova zastrašujuća filma i svih ostalih satira tvornice snova. Jer ono što upoznajemo u *Karti do zvijezda* nije upereno protiv njezinih pravila i zakonitosti, već ona služi kao savršen primjer suvremenog svijeta u malom, a on je, uvjeravaju nas Cronenberg i njegov scenarist, romanopisac Bruce Wagner, hladno i bezdušno mjesto napučeno stvorenjima koja tek izgledaju kao ljudi. Osnovna boljka ove zajednice vampira jest klanjanje religiji čija su božanstava taština i novac, a čijim se slijepim slijeđenjem gubi svaki doticaj s danas zastarjelim ljudskim osobinama poput empatije i milosrđa. Kada pokazuju ono za što vjeruju da izgleda kao dobrota, toliko su površni da nije potrebno biti odveć promućuran, a kamoli pronicljiv, da bi se shvatilo da je riječ tek o blještavim ukrasima, ilitiga, lažnom perju kojim se kiti njihova izvitoperena narcisoidnost u vječnoj potrazi za potvrdom i ugodom.

U središtu besprijekorno strukturirane radnje nalazimo sredovječnu glumicu Havanu Segrand (Julianne Moore) koja ne preže pred ničim da bi dobila ulogu u remakeu filma u kojem je svojedobno blistala njezina majka – diva čiji je status u vječnost zacementirala prerana smrt u požaru. Havanin privatni guru, doktor Stafford Weiss (John Cusack), vježbama istezanja, kombiniranim s primordijalnim krikovima, pomaže joj osloboditi se traume navodna majčina zlostavljanja. Zahtjevnoj glumici u prizemnijim, svakodnevnim obvezama pomaže opeklinama unaka-

žena asistentica Agatha (Mia Wasikowska), koja je zapravo Staffordova odbačena kći koja boluje od shizofrenije. Ovo psihopatsko sveto trojstvo nadopunjuju njegov trinaestogodišnji sin Benjie (Evan Bird) i supruga Cristina (Olivia Williams), koja je njihovo dijete uspješno pretvorila u najprofitabilniju hollywoodsku robu – zvijezdu mega uspješne filmske franšize o zločestom *babysitteru*. Benjie s Havanom Segrand, osim agentice, dijeli i egoizam, paranoju i narcisoidnost čije se kliničke proporcije mogu mjeriti s onima njihovih filmskih honorara.

Kada ne prakticiraju svoju patološku bahatost, nadmenost i frustraciju nad prvom dostupnom žrtvom, onda u nemiru svoje intime razgovaraju s mrtvim ljudima – utvarama iz paranoidnih labirinata pomućene svijesti sastavljene od beskonačnih refleksija njihova nezasitnog ega. Cronenebergova i Wagnerova poanta je jednostavna, upečatljiva i precizno argumentirana – ovi ljudi žive u svijetu u kojem je njihova bešćutnost omogućena virtualno im pripisanom pozicijom moći koja omogućava život u visoko plutajućem balonu napuhanom moralnim i duhovnim vakuumom, koji ne mogu probušiti ni bolest ni smrt. Zvijezdama je sve dopušteno, a karta koja vodi do njih kupuje se gubitkom ljudskosti. Zaplet filma, koji minuciozno trasira sve navedene duhovne devijacije, napet je poput strune te ne ostavlja niti milimetar prostora za opuštanje: duboko ćemo udahnuti tek kad se sve konačno svrši. Cronenebergov je film besprijekorno zanatski izveden, a svoju je prepoznatljivu atmosferu egzistencijalne jeze i začudne nelagode redatelj ovdje upakirao u izvanredno precizan narativni film s konvencionalno postavljenom i zavidno složenom dramaturgijom.

U naslovnoj ulozi Havane Segrand briljira Julianne Moore, koja napušta svaku potrebu da se svidi zarivši svoje iskusne glumačke nokte duboko u tkivo glumačke taštine i vlastitog zanata – ono što je napravila Gloria Swanson u *Bulevaru sumraka* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950) nije ni izbliza tako odvažno i okrutno prema vlastitoj poziciji ikone. Moore se, naime, usudila zaigrati van svakog karaktera, koji smo joj spremni pripisati kao hollywoodskoj zvijezdi, te je postala površna, netalentirana i zlobna gomila sredovječnog mlohavog mesa koje se jeftino prodaje. Kada na mladoj Agathi (jednako je maestralno igra mlada Mia Wasikowska), koja nije duhovno, već fizički (opekline) i psihički (shizofrenija) unakažena, utjeruje moć i veličinu, ono što gledamo nema jednostavnu poruku kako jači tlači, nego puno subverzivniji zadah okoline u kojoj tlači svatko tko može, zna i umije biti besprizorno amoralan. Pleše se na dječjim grobovima i gazi po tuđoj intimi iz čiste obijesti, jednostavno zato jer se može. Cronenberg se uvrće i nad prethodni film zadavši mladom i naočitom Robertu Pattinsonu, koji je u *Cosmopolisu* beskrupulozno gospodario limuzinom i pripadajućim financijskim carstvom, da sada u jednoj sličnoj "lađi" pokorno vozi druge te pritom služi kao jedini dostupni oblik normalnosti u svijetu izokrenutih vrijednosti. Taj pasivni promatrač sveopće moralne mahnitosti na sve pristaje, jer je ljudski željan nekog ljepšeg života koji za njega utjelovljuju oni koji su već nabavili svoju kartu do zvijezda bez obzira na cijenu koju su za nju izdvojili.

Cronenberg je u svoja posljednja dva ostvarenja umjetnički suvereno isporučio hladnokrvnu dijagnozu stanja nacije iscrtavši portrete dviju prijestolnica suvremene moći povezanih zajedničkim duhovnim metastazama. *Opasna metoda* (*A Dangerous Method*, 2011) eksplicitno razvija i ranije prisutan interes za duševne i duhovne bolesti ovog bivšeg, vrhunskog *body-horror* stručnjaka, no u tom ostvarenju doktor David nije našao pravi kanal za svoja nova istraživanja i stare interese. *Karta do zvijezda* rijedak je, pak, primjer filma koji se ne može konzumirati jer u gledatelju izaziva teško probavljiv osjećaj nelagode, koji nije lako locirati – dok gledamo narcisoidnu izvitoperenost i mentalnu bolest na platnu nerazlučivo smiješane u ubojit koktel, ne osjećamo se ni nadmoćno, ni bolje, ni snažnije od Cronenebergovih inficiranih protagonista – s užasom, pak, slutimo da je simptome sveprisutne bolesti teško i prepoznati i imenovati. U tome jest dubinska strava

Cronenbergove filmografije koja se kretala od vrlo konkretnih, opipljivih fizičkih neprijatelja, koji su se nekoć nastanjivali u nama, do onih nevidljivih, apstraktnih i neuhvatljivih koji su sada svugdje oko nas prijeteći nam da postanemo tek njihova zlokobna refleksija. U svijetu njegova posljednja dva filma, duhovna patologija – koja se najčešće manifestira kao egoistična narcisoidnost – i mentalna bolest (shizofrenija) postale su nerazlučive i neraspoznatljive: neprijatelj više nije biće koje umire na kraju filma, nego osjećaj s kojim se izlazi iz kinodvorane i odlazi na počinak.

**Višnja Vukašinović**

UDK: 791.633-051KUŠAN, D."2014"(049.3)

# Koko 3: ljubav ili smrt
## (Daniel Kušan, 2014)

Ratko Milić, poznatiji kao Koko, ponovno je s nama, i to u gotovo rekordnom roku: svega godinu dana što smo ga imali priliku vidjeti kako rješava misteriju zagonetnog dječaka u filmu baš toga naziva (Dražen Žarković, 2013), te svega tri godine nakon što smo ga upoznali u novom filmskom ruhu, dok se pitao javljaju li se duše pokojnih u Heinzelovoj ulici (*Koko i duhovi*, Daniel Kušan, 2011). Za *Ljubav ili smrt* scenarij potpisuje sâm redatelj, glazbu Dinko Appelt, a producenti su HRT i Kinorama (kao i u prethodna dva filma). No ovaj se put glumački popis (predvođen Antonijem Paračem) obogatio s još nekoliko novih imena (poput Tare Thaller i Tese Litvan).

Radi se, dakako, o ekranizaciji još jednog kultnog romana za djecu i mlade Ivana Kušana, o kojemu vrijedi ponajprije malo prozboriti. Svatko tko se imalo razumije u književnost, a poznaje u nas odvajkada obljubljene romane iz serije o Koku Ivana Kušana, mora priznati da je pisac 1987. romanom *Ljubav ili smrt* majstorski proplivao u novom stilu pisanja: u čistoj, tada popularnoj postmodernističkoj maniri, koja je dozvoljavala autorima da svakojako preslaguju intertekstualno naslijeđe djela, te da se nesputano "igraju" sa svojim pričama i likovima. Tako je roman *Ljubav ili smrt*, napisan tridesetak godina nakon *Uzbune na zelenom vrhu* (1956) koji je realistički pisano djelo s vješto uklopljenim kriminalističkim diskurzom, osvanuo kao senzacija zbog Kokove odluke da "starom dripcu-piscu" otme pero iz ruku i sâm napiše knjigu, naravno, prepunu gramatičkih pogrešaka i nelogičnih postupaka junaka. No unatoč Kokovu "neiskustvu" romanopisanja, osvanuo je zabavan tekst u kojemu se on svojemu čitateljstvu otkrio kao vrckasti pubertetlija zaluđen nogometom, druženjem s vršnjacima, ali i po prvi puta otkako ga se upoznalo, predodž-

bom o idealnoj osobi suprotnoga spola. Zbog toga, tijekom djela, Koko kao lik gotovo uopće ne izlazi iz svijeta mašte ukrašenog cirkusantima, tajnim agentima, miomirisnim haremima i eunusima, a čiju krunu nosi zavodljiva crnokosa neznanka – njegova vršnjakinja koju je slučajno zapazio u trgovini, dok je kupovala Kraševe bombone *Grehote*. Kada svijet tako netipična romana pokušamo zamisliti u filmskom mediju, valja nam se zapitati: kako oblikovati ovakvu fikciju u kojoj se više od polovine radnje odvija u protagonistovoj mašti te kako uspješno predočiti neuobičajen piščev postupak?

Daniel Kušan kao redatelj i scenarist ponudio je svoje rješenje, vrlo udaljeno od prvenca gdje je primijenio realističan pristup i dosjetio se dobra načina da u stilu Agathe Christie razriješi zaplet, čime se opravdalo i nadomjestilo izbacivanje nekih likova romana. *Ljubav ili smrt* ne može se ocjenjivati prema sličnostima, odnosno, otklonima od *Koka i duhova*: ovoga je puta pred nama "svakodnevniji" film, vrlo blizak stilu tipičnih tinejdžerskih filmova, no svakako ne toliko napet. Pratimo dvije paralelne linije fabule: jedna prati pripremu junaka za odlučujuću nogometnu utakmicu s nepobjedivom momčadi Crnih gusara, dok je druga usredotočena na Kokov život izvan nogometnog stadiona, naime, na njegov odnos s prijateljima, svima odreda u ljubavnim jadima (pri čemu je nedodirljiva neznanka postavljena kao tek manji, gotovo usputni motiv – dodatni komplikator već otprije jako zamršenih Kokovih preokupacija). O svemu tome ne svjedoči nikakav "pisac" ili "redatelj", u smislu izvanjskoga faktora koji bi na neki postmodernistički način oblikovao djelo, već je setu likova prepušteno da svojim međuodnosima tvore svijet djela, ponovno postavljenom u neodređeni vremenski okvir serijala (koji kostimima i scenografijom najviše podsjeća na rane 1980-e). Zamaštana Kokova nutrina predočena je povremenim uvođenjem anakronih likova Ane Karenjine, Goetheova Werthera te fantazijama o istočnjačkim ljepoticama, što još više potiče junaka da filozofira o ljubavnim tegobama i fatalnosti zaljubljivanja. Na tom su tragu i njegovi razgovori s knjigoljupcem Zlatkom (inače psihološki najprodubljenijim likom već u prvom filmu; odlična uloga Kristiana Bonačića), očajnič-

ki ludim za razmaženom školskom novinarkom Marijanom, koji kao najozbiljniji među svima želi razjasniti mladenačke probleme, ako nikako drugačije, onda barem tješenjem uz slične primjere iz književnosti.

No unatoč ovim rješenjima, mora se priznati da film pati od nekih dramaturških nespretnosti zbog čega mjestimično gubi tempo, a poneke sekvence djeluju nedorečene. Primjerice, tajna suradnja Kokove sestre Marice s Mikijem, kapetanom protivničke momčadi, vrlo je naivna jer Marica (talentirana mlada glumica Nina Mileta), umjesto da tiho i efikasno špijunira brata i njegovu ekipu, napadno dolazi na njihov trening ("gdje ženama nije mjesto") praveći se da ih nezainteresirano promatra. Također, njezina nenadana odluka da se ponovno prikloni bratu i raskrinka Mikijeve naume ispada navučena, jer Miki ipak uspije namagarčiti Koka, ušavši u njegovu svlačionicu da mu perfidno podvali. Isto tako, još su poneki odnosi među likovima mogli biti razrađeniji, recimo onaj Marijane (Vanja Markovinović) i Žohara (Marin Stević), koji je tek naznačen kao fijasko prividno idealne veze, a velika je šteta što nije produbljena vjerojatno najbolja sekvenca filma – ona u kojoj Koko, da bi se skrio od neznanke, upadne u Melitin (Tesa Litvan) stan, na što mu ona spontano izjavi ljubav. Neke nezgrapnosti učinile su i da toliko iščekivana utakmica ne ispadne posebno napeta, pogotovo ne onako kako je predočena u romanu, u kojemu poraz i istovremeno razočaranje u neznanku dovedu Koka do pokušaja samoubojstva.

Ukratko, *Koko 3: Ljubav ili smrt* na trenutke je solidan, štosan, pa i duhovit film, no na trenutke i prilično nezgrapan i navučen. Istina, pred redateljem je bio jako težak zadatak – ekraniziranje jednog iznimno složenog, gotovo kuriozitetnog romana, no rezultat je mogao biti i nešto bolji. Daleko od toga da film ne opravdava popularnost među našim mladim posjetiteljima kina svojim dražesnim likovima, njihovim ljupkim zavrzlamama i idejom o postojanju prave ljubavi, uz zvuke *girl banda*, u retro imidžu Zagreba. Valja zaželjeti sreću ekipi pri radu na sljedećem nastavku, *Uzbuni na zelenom vrhu* (u režiji Osječanke Čejen Černić), očekujući da će biti još lucidniji i uspjeliji.

**Maja Peterlić**

UDK: 791.633-051GILROY, D."2014"(049.3)

# Noćne kronike

## (*Nightcrawler*, Dan Gilroy, 2014)

Kada je 1965. Frank Gilroy osvojio dvije najvažnije američke dramske nagrade (Pulitzera i Tonyja) za svoj dramski tekst *The Subject Was Roses*, bio je najavljivan kao novi baštinik Eugenea O'Neilla koji će uz Arthura Millera i Tennesseeja Williamsa obilježiti američku dramu 20. stoljeća. Budući da mu sljedeći tekstovi nisu bili na toj razini, počeo je koketirati s televizijom, a onda i s filmom, te se nekako putem izgubio, pa danas malotko (osim teatrologa) uopće zna za njega. Kad je četrdesetak godine kasnije njegov sin Tony Gilroy, nakon relativno cijenjene scenarističke karijere, redateljski debitirao filmom *Michael Clayton* (2007), za koji je sam napisao scenarij, ponovno se polagalo ogromne nade u nekog iz obitelji Gilroy, i to opravdano, jer se radilo o ponajboljem američkom filmu te godine. No i Tony je uskoro krenuo silaznim putem, prvo snimivši solidan, no, ipak, previše kompliciran i ne osobito kreativan romantični špijunski film *Ti mi lažeš najbolje* (*Duplicity*, 2009), da bi potpuno potonuo u hollywoodsku šprancu prihvativši se režije četvrtog nastavka o Jasonu Bourneu (*Bourneovo nasljeđe* / *The Bourne Legacy*, 2014).

No na filmskoj se sceni gotovo niotkud pojavio novi Gilroy, Frankov sin i Tonyjev mlađi brat Dan, koji je (poput ranije spomenute dvojice) za svoj redateljski prvenac (sam je napisao i scenarij) također dobio dobre kritike diljem svijeta, isto tako zasluženo, i zahvaljujući kojem se ponovno polažu velike nade u nekog od Gilroya, koje će, valjda, konačno biti opravdane i u budućnosti.

Lou Bloom (Jake Gyllenhaal), mladić je željan bilo kakva konkretnog posla koji vrijeme krati preživljavajući kao sitan lopov i preprodavajući raznorazni ukradeni materijal. Upravo ga u jednoj takvoj kriminalnoj situaciji upoznajemo, kada bivajući uhvaćen pri krađi žice napada i onesvještava zaštitara koji ga je uhvatio i ukrade mu sat. Kad se nešto kasnije, vidjevši automobilsku nesreću, zaustavi i dođeta do unesrećenog, opaža i snimatelja koji snima poprište nesreće. Ujutro na televizijskim vijestima gleda prilog čijem je snimanju svjedočio. Tu vidi priliku za posao u vlastitom aranžmanu, a budući da nema što izgubiti odmah sljedeći dan ukrade bicikl koji odmah u zalagaonici zamijeni za svoju prvu, rudimentarnu opremu: radijski skener pomoću kojeg će pratiti policijske dojave o nesrećama te jeftinu kameru kojom će te iste nesreće snimati. Vrlo je brzo napravio svoju prvu snimku: žrtvu automobilske nesreće. Snimku mu urednica vijesti na lokalnoj televizijskoj postaji, Nina (Rene Russo), kupi i isplati, usput ga ohrabrivši da ima talent za takvu vrstu posla, naglašavajući pritom da je najzainteresiranija upravo za snimke nasilnih i krvavih incidenata u boljim dijelovima grada jer to privlači najviše gledatelja. Lou uskoro zapošljava asistenta Ricka (Riz Ahmed) te snima sve više i sve krvavije, što automatski znači i sve bolje, zarađujući tako sve više novca koji onda ulaže u sve bolju opremu. Paralelno s tim za snimanje bira sve brutalnije zločine, čijih se rizika ni najmanje ne ustručava.

Iznimno je uznemirujuće pratiti kako Louova karijera napreduje i kako se on zajedno s njom, odnosno, zbog nje mijenja. Tako npr. na početku samo snima unesrećene, da bi onda – kada to prestaje biti dovoljno – prešao iz pasivnog u aktivnog promatrača i počeo mijenjati ono što bi trebao snimiti: u jednoj će situaciji odvući truplo par metara dalje od mjesta na kojem ga je našao, da bi imao bolju kompoziciju kadra i da bi dobio na vizualnosti i atraktivnosti snimke. No ni to mu neće biti dovoljno pa će ubrzo sam početi stvarati nesreće da bi ih mogao snimiti. Tako će, nakon što odbije poslovnu ponudu konkurenta s početka priče o ideji fuzioniranja njihovih usluga u jednu tvrtku, osjetiti da ipak ponešto kaska za konkurentom koji je u međuvremenu ojačao, pa

će mu bez problema doći na kućni prag i sabotirati kombi, što će uzrokovati smrtnu nesreću iz koje će Lou dvostruko profitirati: istim će se potezom riješiti najveće tržišne konkurencije i dobiti priliku za novu krvavu snimku, koju će snimiti tako da se i fizički postavi iznad mrtvog tijela konkurenta, čime naglašava da je on taj koji sad dominira u poslu. Svim tim postupcima Lou prestaje biti samo promatrač i postaje proizvođač nesreća, čak svojevrsni režiser istih. Pri toj ideji posebno treba imati na umu da on kameru i doslovno koristi kao oružje, kojim se probija, kojim zarađuje, kojim ubija, pa ne treba čuditi da kad se pred kraj filma nađe oči u oči s opasnim gangsterom, gangster u ruci ima pištolj dok Lou – kao i sve to vrijeme – drži kameru koja se u tom kadru i vizualno izjednačuje s vatrenim oružjem.

Po pitanju režiranja ubojstava treba primijetiti i to da njegov verbalni izričaj sve češće obiluje filmskom terminologijom, pa sve više govori o boljem kadru, širokokutnom objektivu, korištenju zooma, korištenju više kamera odjednom i sl., što potvrđuje da za njega sve to – što je prvotno bila samo prilika za zaradu – postaje ne samo fetiš, već vid izražavanja sebe, odnosno, postaje teren na kojem se on prepoznaje gotovo kao umjetnik. Primordijalno je jeziv njegov prvi osmijeh u filmu, onaj koji nastaje kao posljedica dobivanja boljeg kuta, tj. ljepšeg kadra nakon spomenutog micanja zatečenog trupla. No osim kao umjetnik, Lou svojim angažmanom stječe identitet prvenstveno kao čovjek. Vrlo je indikativno po tom pitanju da se na početku predstavlja kao Lou, da bi se – kad stekne minimum nečijeg poštovanja – odmah usudio ispraviti sugovornika i podsjetiti da je on Louis, a ne Lou. Vrlo je važno primijetiti da tijekom cijelog tog procesa on neprestano zauzima sve centralniju poziciju u kadru, jer postaje sve sigurniji u sebe kao nositelj neke važne ideje, tj. filma koji gledamo. U tom je vidu retorički značajno to što se u mnogim kadrovima inzistira na isticanju ukradenog sata koji nosi, što je neprestani podsjetnik na njegovu lopovsku prirodu, na njegov status parazita društva koji će samo promijeniti svoj *modus operandi* dok se esencija njega samog neće nigdje razvijati, jednostavno zato što ne može. Unatoč tome, sasvim je opravdana ideja o

ponavljanju kadra u kojem Lou u svom stanu zalijeva biljku, jer se u njezinu rastu zrcali i njegov – kao što voda hrani biljku, tako njegovo snimanje vijesti, a onda i tuđe prepoznavanje toga, hrani njega samog. Zanimljivo je i da je televizor – pored kojeg je biljka smještena – odmah ispod prozora, pri čemu on preuzima njegovu funkciju i pretvara se iz metaforičkog "prozora u svijet" u onaj doslovni.

Lou, zapravo, cijelo vrijeme gubi doticaj sa stvarnim svijetom koji ga okružuje, i to još i prije početka samog filma; on promatra svijet gotovo isključivo kroz vizualne medije koje konzumira. Tako će u jednom trenutku priznati da skoro cijeli dan provodi za računalom jer mnogo uči *online*, i to najrazličitije stvari, a njegov odnos prema televiziji postaje gotovo religiozan. "Na televiziji sve izgleda tako stvarno", infantilno zaključuje, a kasnije se zamišlja i kao voditelj vijesti koje gleda. Na kraju krajeva, sigurno da i veliki reklamni panoi kojima su ceste Los Angelesa prenatrpane, a koji se tek pokatkad vide na rubu kadra, poručujući *focus*, odnosno, *chase*, hitchcockovski subliminalno svojim sadržajem utječu na Loua. On tako biva izmješten u polusvijet kao tipični noirovski, a onda i neonoirovski antiheroj, što za posljedicu ima i karakterističnu noirovsku nasilnost i kriminalnost, čak i požudnost. Anksiozna atmosfera, koja po definiciji prati film noir, ovdje se zahvaljujući vrsnoj fotografiji cijenjenog Roberta Elswita vrlo sugestivno dočarava od početka do kraja filma. Indikativna je i odjavna špica, koja prikazuje total neke gradske četvrti dok na zvučnoj podlozi čujemo nove dojave. Noć je tek počela, i odlazi se u potragu za novim vijestima, a promjena mjesečevog položaja u kadru upućuje na protok vremena i na to kako materijala ima i kako će ga uvijek biti. U tom ključu zanimljivi su i kadrovi koji otvaraju film, kao i oni koji se mjestimično pojavljuju tijekom trajanja filma, a koji u statičnim totalima prikazuju neku ulicu, kvart ili cijeli grad, kao nešto što tek treba istražiti, kao mjesto koje se čini mirno i skladno, ali ispod čije površine bujaju vijesti do kojih tek treba doći, što je isto sasvim klasično mjesto noira.

No dok klasični film noir vrši subverziju konvencionalnih hollywoodskih standarda – bilo same radnje u vidu sretnog kraja, bilo likova kao moralno uspravnih heroja, okrećući ih naglavce – *Noćne kronike*, kao i neki drugi neonoir ili postnoir filmovi subvertira upravo taj noirovski postupak: Lou na kraju tone sve dublje i dublje u moralno crnilo, ali za to ne biva kažnjen, već sasvim suprotno – biva sve nagrađeniji i sve uspješniji. Samog Loua, naprimjer, krasi noirovska osamljenost i odbačenost, ali isto tako i iznimno visoka samouvjerenost i optimističnost, što nije tipično za (anti)heroje noira. Nina isto tako u jednom trenutku prestaje diktirati ritam, kao tipska *femme fatale* za koju se Lou zanima pokušavajući je osvojiti, te postaje ovisna o njemu, čak i primorana prihvatiti neke od uvjeta koje joj on postavlja. Gilroy kao da namjerno upućuje na neke podudarnosti u raspadu sadržajnog i formalnog aspekta filma: u svijetu u kojem trenutačno živimo sve se dovodi u pitanje, da bi se onda poremetilo, ako ne i sasvim izokrenulo – kako ljudska priroda i moral, tako i filmski žanr.

Jer najproblematičnije pitanje koje film otvara jest tko je u svemu ovome nastran i tko je zapravo ključ problema? Lou koji to snima, Nina koja to plaća ili gledatelji koji to pomno prate? Ne treba se previše zadržavati na odavno otrcanoj, no i dalje uznemirujuće točnoj konstataciji da je najčitanija novinska rubrika ona crne kronike, tj. da su najgledanije upravo vijesti o tuđim nesrećama, što je ustvari samo modifikacija znane teze da manje plačemo zbog empatije što se to desilo nekome drugome, a više zbog sreće, nesvjesne dakako, što se to nije desilo nama. Štoviše, još je Aristotel pisao da nas se jače doima nesreća ljudi sličnih nama, pa zbog toga tragički likovi – iako po prirodi nešto uzvišeniji i bolji od nas – moraju biti dovoljno slični nama samima da bi se mogli s njima poistovjetiti i da bi nas se njihova nesreća jače dojmila. Beskrupuloznost suvremenog novinarstva, posebice naglašena u njegovoj televizijskoj inačici, te fascinacija očaravajućim, ali opasnim vizualnim medijima, odavno su poznata tema, čak i na malim i velikim

ekranima, pa bi se *Noćne kronike* mogle opisati kao spretna mješavina *Mreže* (*Network*, Sidney Lumet, 1976), *Videodroma* (*Videodrome*, David Cronenberg, 1983) i televizijske serije *Crno zrcalo* (*Black Mirror*, Charlie Brooker, 2011- ), dok je Lou Bloom čista i najgora moguća kombinacija brojnih pomaknutih filmskih čudaka: prvenstveno De Nirova Travisa Bicklea iz *Taksista* (*Taxi Driver*, Martin Scorsese, 1976) i Ruperta Pupkina iz *Kralja komedije* (*The King of Comedy*, Martin Scorsese, 1982) pomiješanih s nezaboravnim Gordonom Gekkom Michaela Douglasa iz *Wall Streeta* (Oliver Stone, 1987) te Frankom T. J. Mackeyjem u izvedbi Toma Cruisea iz *Magnolije* (Paul Thomas Anderson, 1999), uz obavezni dodatak one tek rubno potisnute psihotičnosti kojom isijava pogled Normana Batesa (Anthony Perkins) u *Psihu* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960).

Ono što još više zabrinjava od bespoštedne i krajnje poremećene trke za televizijsku gledanost – ako je to uopće moguće – bezobzirnost je privatnog poduzetništva. Ona se najbolje primjećuje u promjeni Louova odnosa prema drugima. Tako dok je ranije on bio onaj koji želi da ga se zaposli, sad postaje onaj koji zapošljava, i to na najbeskrupuloznijи način eksploatirajući potencijalnu radnu snagu koliko god može, s porukama "prodaj se" pri intervjuu za posao te inzistiranjem na neplaćanju radnika u vidu nekog oblika pripravništva, da bi se, kad konačno zaposli Ricka kao asistenta, i fizički postavio iznad njega, pa tako dok čekaju prve dojave Rick sjedi na automobilskom sjedalu dok novopečeni šef Lou sjedi na krovu automobila. Neprestano inzistira na bezbrojnim jeftinim floskulama literature za samopomoć za koje se ne libi priznati da ih je naučio na internetu te poput kakva marketinškog gurua ponavlja najrazličitije mantre: da je komunikacija ključ uspjeha, da je razlog zašto se nečim bavimo jednako važan koliko i to čime se bavimo, da se bonusi dijele tek na kraju godine i tome slično. Dok tako šikanira Ricka, kojeg zove zaposlenikom svoje tvrtke, koliko god ona *de facto* bila nepostojeća, i prijeti mu otkazom jer je prolio malo benzina po njegovu automobilu, paralelno mnogo ulaže u sebe i u svoj posao, pa tako osim što se počinje bolje odijevati i ozbiljnije izgledati, kupuje i potpuno novu opremu, jer što je automobil kao prijevozno sredstvo brži, a radijski skeneri bolji, to će Lou prije biti na poprištu događaja, sve češće čak i prije same policije, a što je kvaliteta kamere bolja, slika će biti čišća i ljepša što će ujedno značiti i veću tržišnu vrijednost. Već otpočetka mračni, hladni sociopat, Lou polako postaje gladni, bespoštedni izrabljivač najgore vrste, koji u svome naumu – zahvaljujući nekakvoj čudnoj unutarnjoj karizmi i auri koju emitira – uspijeva, postajući nešto slično Donaldu Trumpu u njegovom *reality showu Pripravnik*. Želite li vidjeti kako izgleda kapital, a onda i kapitalizam u 21. stoljeću, možete čitati trenutačno iznimno popularnog Pikettyja, ali bit će vam sasvim dostatno i pogledati *Noćne kronike*.

Nakon svega navedenog treba zaključiti da je ovo zaista nesvakidašnji film i jedno od zanimljivijih djela koje smo dobili iz Hollywooda posljednjih nekoliko godina, koje bolno točno i ne pretjerano ohrabrujuće opisuje stanje svijeta *hic et nunc*, ponajprije zahvaljujući originalnoj priči i za debitanta začuđujuće sigurnoj režiji Dana Gilroya, maestralnoj kameri Boba Elswita i izvanrednoj glumi Jakea Gyllenhaala koji za svoju ulogu života deluzijskog Loua nažalost nije nominiran za Oscara. Ostaje na kraju vidjeti hoće li barem jedan Gilroy ispuniti visoka očekivanja koja je, naposljetku, sam postavio pred sebe.

**Dean Kotiga**

UDK: 791.633-051LINKLATER, R."2014"(049.3)

# Odrastanje

## (*Boyhood*, Richard Linklater, 2014)

Koliko god kritičar imao poriv reagirati na besmisleno bučne pohvale ovom filmu, *Odrastanje* je ipak simpatično djelo autora koji je (premda radeći i sasvim drugačije stvari) i ranije pokazivao interes za protok vremena i male pomake u međuljudskim odnosima, pomake koji se s vremenom nagomilaju do tolikih razmjera da ni odnosi ni ljudi u njima više nisu lako prepoznatljivi, ali ipak nose trag prošlih događaja. Ovdje su te promjene zanimljivije utoliko što na licima starijih adolescenata možemo tražiti tragove dječice s početka filma. Naravno, prijevod naslova Linklaterova art-hita malko je problematičan. *Odrastanje* u hrvatskom jeziku, doduše, bolje zvuči od *Dječaštva* (*Boyhood* u engleskom k tome bolje zvuči nego *Dječaštvo* u našem jeziku), no junakova sestra je ipak sporedan lik, pa bi barem zato prijevod *Dječaštvo* bio bolji. Doduše, sloboda u prevođenju u Hrvatskoj je manja nego u mnogim drugim zemljama – nedavno sam tako kupio novi DVD starog makedonskog filma Živorada Mitrovića: originalni naslov *Mis Ston* (junakinja filma je Amerikanka) Nijemci su preveli kao *Bič tiranije*. Pa se oko Linklaterova naslova ne treba žaliti.

No, premda *Odrastanje* osvježava monolitni, pretežito *holivudocentrični* kinorepertoar mnogih zemalja, svejedno me malo zabrinjava tolika količina pohvala. Znače li one da festivalska kultura, bogata ponuda televizijskih kanala, alternativne (i od država često potpomognute) kinomreže te bujno internetsko kolanje filmova nisu dovoljno moćni da zamijene raznovrsnost kinorepertoara iz razdoblja formiranja filmske kulture u prošlom stoljeću? Jesu li pohvale *Odrastanju* simptom definitivnog atrofiranja filmske kulture Zapada? Naravno, ne treba pretjerivati (ovo su ipak samo pitanja), jer su i ranije kritičari uzdizali filmove od kojih, nakon samo deset godina, nije puno ostalo, ali dobro je biti oprezan i zabrinut oko temeljnih pitanja vrednovanja umjetničkih djela.

Razgovor o *Odrastanju*, naime, često se vodi u besmisleno radikalnim superlativima, a mnogi su kritičari napisali da je riječ o najvažnijem filmu u zadnjih (barem) deset godina i budućem međašu filmske povijesti. Pritom se pohvale logično razdvajaju na dvije glavne. Prva je, dakako, pohvala samom konceptu, načinu na koji je nastao film sniman više od deset godina, a druga je pohvala emocijama i realizmu (bez obzira na način snimanja *Odrastanja*). Da, što se tiče prve pohvale, Richard Linklater je zaslužio lovorike zbog dugotrajnog snimanja, jer su djeca glumci prirodno i uvjerljivo rasli pred kamerama (te, manje bitno i manje uočljivo, odrasli glumci polako su starili); igrani se film ovdje čak približio konceptualnoj umjetnosti. Dakako, Linklaterova trilogija *Prije svitanja* (*Before Sunrise*, 1995) *Prije sumraka (Before Sunset*, 2004) i *Prije ponoći (Before Midnight*, 2013), u kojoj također glumi Ethan Hawke, prikazuje srodan model, osvježen u *Odrastanju*. Dugotrajno je, odnosno, povremeno snimanje bilo rizično, jer je svašta tijekom godina moglo poći po zlu (djeca su mogla izgubiti interes, producenti su mogli ostati bez novca, netko ključan je mogao umrijeti ili se teško razboljeti…), ali se ispostavilo da je riječ o punom pogotku. Tako se doista inače ne snimaju priče o odrastanju i ovaj koncept otvara brojne mogućnosti. Premda je, rekao bih, u određenom smislu radikalniji od odnosa Françoisa Truffauta prema celuloidnom alter-egu Antoineu Doinelu (Jean-Pierre Léaud), Linklaterov je koncept, međutim, za sada omogućio samo jedan film o (dijelom autobiografskom) fikcionalnom junaku, pa bi bilo šteta da autor ne snimi i sljedećih desetak godina protagonistova života na isti način, da se još malo približi Truffautovu uspjehu (premda je Doinel tek u petom filmu iz svoje serije postao pravi konvencionalni buržuj). Međutim, čak i u

usporedbama s Renoirovom *Rijekom* (*Le Fleuve*, 1951), Truffautovim ciklusom o Doinelu i radom velikog indijskog (neo)realista Satyajita Raya, koji je u tri izrazito niskobudžetna filma (s različitim glumcima u istoj ulozi) nadahnuto pratio junaka Apua, Richard Linklater u mnogim kritikama odlično prolazi, a slično se događa i kada ga uspoređuju s majstorima filmskog dijaloga poput Érica Rohmera ili Mikea Leigha.

Maleni Mason (Ellar Coltrane) na početku filma je neodoljivo simpatičan junak koji veoma uvjerljivo izgovara svoje replike, no prema mom se mišljenju ipak ne može na ekranu nositi sa svojom sjajnom sestrom Samanthom (glumi je Lorelei Linklater – autorova kći). Oboje su klinaca zanimljiviji likovi od roditelja (otac se, unatoč povremenom manirizmu Ethana Hawkea, ipak čini uvjerljivijim od majke koju glumi Patricia Arquette). U ovom dijelu teksta, jasno, hvale se kvalitete filma bez obzira na način njegova nastanka, i tu imamo razloga za zadovoljstvo. No, rekao bih da je *Odrastanje* jedan od onih filmova koji je to manje dobar što se više bliži svome kraju (hm?... nešto kao Jacksonova trilogija *Gospodar prstenova*).

I premda je duhovit i šarmantan, te hvaljen zbog realističnosti i bliskosti životu, po mom je mišljenju Linklaterov hit, zapravo, barem na trenutke, a možda i u cjelini, pretjerano melodramatičan, previše usredotočen na najdramatičnije i najemocionalnije trenutke junakova života, te života njegove obitelji. Da, susreti s dalekim (a potom sve bližim) ocem, sukobi s očusima alkoholičarima, majčine suze u sceni ispraćaja sina egzistencijalista i (ah!) umjetnika na fakultet – sve je to zanimljivo ali, kvragu, zašto film u koji se krenulo hrabro bez scenarija izgleda kao da je netko spojio scenarije dva-tri američka televizijska filma kakvi su (barem do prije nekoliko godina) bili popularni među publikom američkih sapunica i malko zamiješali nekoliko scena u simpatično linklaterovski obojen niz?

Sumnjate li da je melodramatičnost načelo *Odrastanja*, pogledajte samo koliko su za film važni prvo napetost, a potom i dramatične svađe s prvim očuhom, kao i Masonov ljubavni brodolom pred kraj srednje škole. S jedne strane mi je jasno zašto mnogi kritičari ne primjećuju artificijelnost dramaturgije i govore o tome da film izgleda kao da prikazuje život sam (do dana današnjeg mnogi misle da su i filmovi talijanskog neorealizma čista stvarnost). No s druge strane, kao da su neki kritičari jednostavno usporedili *Odrastanje* s, ne znam, najnovijim filmom o Čo-

vjeku-pauku ili o kornjačama nindžama i zaključili da je Linklaterov film neobično, čak vrhunski realističan. Kratko i jasno: u epohi kada Iranci već desetljećima proizvode itekako realistične filmove (pridružuju im se i druge zemlje njihove regije), a rumunjska kinematografija nam već godinama predstavlja estetičku senzaciju i orgiju vrhunskog realizma, mislim da ne bi trebalo pretjerivati s pohvalama Linklateru.

No, i tipičnost se može shvatiti kao Linklaterov autorski kriterij. Naravno, tipičnost je već odavno poetičko i ideološko određenje realizma (još iz doba prije nastanka filma), a osim, eventualno, autobiografičnosti, zbilja ne znam koji bi drugi razlog osim tipičnosti opravdao scenu sa školskim nasilnicima u WC-u. To je stvaran i uobičajen dio odrastanja i teško mi je zamisliti da postoji muškarac (ili dječak) koji nije bio (ili trenutno nije) žrtva, svjedok ili počinitelj barem blagog međudječačkog zlostavljanja, a neki su među nama u životu jamačno bili u sve tri situacije (hm... može li se isto reći za okrutnost među djevojčicama?). Ali uklapa li se ta scena, uopće, u ionako ne baš kratak film? Ima li nekih važnijih posljedica, traumatizira li junaka više od obiteljskih brodoloma? Teško. Svakako se bolje u film uklapaju duhovite scene koje bi trebale predstavljati tipičnu Ameriku, ili tipičnu američku provinciju (molitva u školi, puška kao rođendanski poklon i tome slično), no njihova uvjerljivost raste zbog humora, zbog gledateljeve svijesti o neizrečenom stavu senzibilnog i... ah!... tako inteligentnog junaka prema tipično američkom spoju puške i Biblije. S druge strane, možda baš zbog humora koji ih sprječava da ne budu previše banalne, i ove scene malko odskaču od općeg intimističkog tona koji u *Odrastanju* ipak dominira, a u kojem je humor podređena sastavnica, ona koja obogaćuje dojam, ali ne određuje temeljnu emociju i raspoloženje u gledatelja.

Naravno, realizam nije apsolutna vrijednost (ma što govorile horde filmskih, pa čak i književnih kritičara), ali za film kao što je *Odrastanje*, to je važna kategorija. Ovaj film uistinu želi biti realističan, uistinu postiže taj dojam sporim tempom, duljim kadrovima i ostalim uobičajenim metodama za postizanje dojma realističnosti. I uistinu zaostaje u tom dojmu za vodećim iranskim ili rumunjskim sljedbenicima filmskog realizma. Možda zato što Linklater ipak nije odustao od klasične filmske glume. I, premda mi se zadnjih 20-ak minuta filma činilo pomalo banalnim i suvišnim, to možda nije toliko zbog onoga što je u filmu prikazano, koliko zbog onoga što sam u filmu očekivao, pa je lako moguće da bi mi se film činio boljim bez kritičarskih pohvala koje nisam uspio izbjeći. No, intenzitet uvjerljivosti početka *Odrastanja*, sa sjajnim likovima djece, s vremenom polako, ali definitivno opada (unatoč odličnom razgovoru oca i kćerke o seksualnosti u kasnijim godinama), te junak postaje sve više i više običan (i, opet... ah!... tako zabrinut za pitanja života, ljubavi i umjetnosti).

Premda izvorni (engleski) naslov upućuje na to da je glavni nositelj radnje muškog spola, uvodne su scene naznačivale da će i njegova sestra biti jako važna, a k tome je i majci u prvom dijelu filma dan popriličan prostor. No uloga sestre s vremenom blijedi, pretvara se u stereotip tinejdžerice neobično banalne u odnosu na produhovljenog (dakako, itekako tipičnog) tankoćutnog adolescenta Masona, a majka se, nakon svih pokušaja rada na sebi, u sceni ispraćaja sina na fakultet pretvara u prilično neuvjerljivu depresivnu (da ne kažem dešperatnu) kućanicu.

I što to sve skupa znači? Jednostavno – riječ je o solidnom, povremeno razvučenom filmu, izrazito zanimljivom i inovativnom za kinematografiju SAD-a te će svaki komercijalni repertoar biti obogaćen ako se na njemu ukaže *Odrastanje*, a čak će i art-kina biti zadovoljna njegovim umjetničkim, a ne samo tržišnim učincima. S druge strane, pretjerane pohvale mogu iziritirati mnoge gledatelje, a ni filmu ne čine veliku uslugu na dulje staze. Za nadati se je da će takve pohvale biti zaboravljene, jer bi u suprotnom film mogao prebrzo zastarjeti, no takva je filmska fortuna. Netko dobije previše, a netko premalo pohvala, a kako će se to s vremenom promijeniti, koji će film isplivati, a koji propasti, znaju samo tvorci

četverodimenzionalnog prostora u *Međuzviježđu* (*Interstellar*) Christophera Nolana.

Vrijeme, i to svi znamo, često ne unosi nikakvu pravdu, već vodi neku svoju politiku... Zanimljivu, intrigantnu i nepredvidljivu, premda razvodnjenu... A upravo takvo je, zapravo, i *Odrastanje*.

**Nikica Gilić**

UDK: 791.633-051JONZE, S."2013"(049.3)

# Ona

## (*Her*, Spike Jonze, 2013)

Film Spikea Jonzea *Ona* jedan je od podcjenjenijih filmova iz 2013. godine. Iako je osvojio Oscara za scenarij, ipak mi se čini da nije dobio pažnju koju je zaslužio. Jedno je to od onih zaista neobičnih ostvarenja koje je prošlo gotovo neprimjetno u kinima i ostalo zakinuto za hvalospjeve koji su otišli u nekom drugom smjeru. Tako su pažnju publike privukle strateški dobro iskorištene, teške socijalne teme upakirane u primamljivo hollywoodsko ruho, pa se usprkos klišejiziranom diskurzu oduševljeno klicalo razvikanoj povijesnoj sapunici poput *12 godina ropstva* (*12 Years a Slave*, Steve McQueen, 2013), ili ništa manje srcedrapajućim *Dobrim dilerima iz Dallasa* (*Dallas Buyers Club*, Jean-Marc Vallée, 2013). Nažalost, *Ona* je ostala u sjeni ovih razvikanih, ali pretencioznih filmova. No možda je to i dobro. Tako ona pulsira nježno i nenapadno iz sjene, te ne sumnjam da će tijekom vremena dobiti svoju vjernu publiku koja će znati prepoznati kvalitete ovog osobitog ostvarenja.

U cijelosti nepretenciozan kao i sam naslov, film je začudan spoj drame i (romantične) komedije, u suštini fino iznijansirana postmoderna priča o tijeku jedne ljubavi – njezinu početku, vrhuncu i kraju, te svim onim nijansama između. Priča je to o dvama bićima koja se pronalaze, zaljubljuju i zajedno pokušavaju razumjeti sami sebe, ali i svijet u kojem se nalaze. Bila bi to po mnogočemu standardna ljubavna drama da Jonze svoje ostvarenje nije smjestio u svijet bliske budućnosti. Svu paradoksalnost i neshvatljivost ljubavi uobličio je u krajnje neobičan par koji čine, s jedne strane, muškarac, a s druge, prvo umjetno stvoreno inteligentno biće, računalni operativni sustav koji se zove Samantha (glas joj je posudila Scarlett Johansson).

Prva scena otvara se krupnim planom lica glavnog protagonista Theodorea (Joaquin Pho-

enix), razvedenog, osamljenog pisca koji radi za kompaniju BeautifulWrittenLetters.com i ondje piše pisma po narudžbi. Tim motivom naviješten je distopijski, kafkijanski svijet goleme otuđenosti. To je svijet kojim upravlja bezosjećajna birokratizirana mašinerija i u kojem su ljudi zaboravili značenje bliskosti, pa pisati pisma za druge postaje sasvim uobičajena stvar – proizvode se lažni, patvoreni osjećaji jer, očito, ljudi više ne znaju kako izraziti vlastite.

Slika svijeta budućnosti oslikana je sumornim tonovima, a otjelotvorena je u liku Theodorea koji u očajnoj potrazi za bliskošću istu pronalazi u odnosu s računalom. Može li računalo osjećati i, nadasve, može li Samantha uistinu voljeti postaje centralno tragikomično pitanje na koje Jonze odbija dati jednostran odgovor.

Minimalističkim filmskim jezikom progovara se o osamljenosti u svijetu bliske budućnosti u kojem tehnologija čini ljudsku bliskost gotovo nepostojećom. Izmješteni izvan prostora i vremena ljudi su prazni, kao i jednodimenzionalni svijet u kojem obitavaju. Sve je izrazito minimalistički – odjeća, prostor, pa i kadrovi u kojima se nalaze. Čak je i identitet pojedinca na neki način izmješten iz prostorno-vremenskog kontinuuma: Theodore i Samantha izmišljaju i nadopunjuju priče o sudbinama nepoznatih ljudi koje promatraju na ulici, stvarajući tako neke daleke i izolirane svjetove kojima nemaju pristup, osim u mašti. Granice među svjetovima postaju granice među pojedincima – to su granice koje oni sami postavljaju da bi se obranili od mogućnosti da budu povrijeđeni, ali i granice koje je tehnologija podigla umjesto njih. Svi su negdje drugdje: na drugoj strani ekrana, stakla, nevidljivih pregrada koje su rascjepkale ljudski svijet u dijelove. I sam odnos Theodorea i Samanthe izdvojen je iz realnosti samim svojim neobičnim konstruktom (ona nije ljudsko biće). No budući da realnost i nije ništa drugo do otuđenost od samoga sebe, dodatno (samo)odstranjenje u virtualni svijet znači biti izdvojen iz svijeta koji sam izdvaja te je duboki, dvostruki rascjep postmodernog pojedinca. Jer ono što zovemo realnošću i svakodnevicom ponekad se čini kao nešto nametnuto, isforsirano i neprirodno. Prisiljeni smo živjeti u svijetu i vremenu koje nismo odabrali i na način koji nismo odabrali. Osuđeni smo na materijalno, a čini nam se da smo više od materijalnog. Ovo što zovemo stvarnošću nameće nam iskonstruiranu matricu ponašanja, običaja, dužnosti i očekivanja.

Joaquin Phoenix odigrao je iznimnu ulogu vješto balansirajući na tankoj granici, ne prelazeći ni u jednom trenutku u krajnost i patetiku, već, naprotiv, pobuđujući suosjećanje i simpatiju.

Iako pismima tuđe veze održava uspješnim, vlastiti mu se brak raspao. Njegova disfunkcionalna, propala veza s Catherine (Rooney Mara) ostala je upisana u stalnim flashbackovima isprekidanoj sadašnjosti. Neuspjeli brak ostavlja ga okrnjenim za sve buduće veze sa ženama. Ironično, možda se zato jedino uspijeva povezati sa ženom koja nema tijelo, ženom koja, u klasičnom smislu, niti nije stvarna.

Iako gledatelji ni u jednom trenutku nemaju priliku vidjeti Samanthu, jer postoji samo kao glas, njezino fizičko odsustvo ne utječe na dinamiku filma, niti na odnos koji se razvija između nje i Theodorea. Lišena zavodljiva tijela i svojih punih usana, Scarlett Johansson punokrvno je dočarala svu kompleksnost svog lika, a Jonze je ostvario jednu od najdirljivijih ljubavnih priča bez ijedne scene u kojoj su glavni junaci fizički u kontaktu.

Bile žene (odlična Amy Adams kao susjeda i prijateljica, Rooney Mara kao bivša žena te Olivia Wilde kao djevojka s kojom mu prijatelji ugovaraju spoj naslijepo) u Theodoreovu životu fizički prisutne ili ne, one daju referencijalni okvir i naglašuju Phoenixovu emocionalnu izvedbu. Iako to ne znači da su one same išta manje punokrvni likovi, ipak je naglasak ponajprije na Phoenixovu liku. Amy Adams, pak, suptilno nadopunjuje Phoenixovu izvedbu i daje joj okvir na koji se može osloniti. Bez guranja u prvi plan, ona iz drugog plana ostavlja taman dovoljno upečatljiv dojam kojim podebljava gorko-slatki osjećaj čežnje za izgubljenim svijetom bliskosti. Sve žene u Theodoreovu životu ostavljaju svojim odlaskom prazninu, ali ostavljaju i tragove svoje prisutnosti pomažući mu da se mijenja, da kroz svoja razočaranja, uspjehe i neuspjehe ostvari sebe. One dolaze i odlaze ostavljajući njega kao središnju osamljenu figuru kojoj se fokus priče uvijek vraća.

No Samanthin utjecaj daleko je najsnažniji. Upravo zato što nema tijelo ona može "utjeloviti" sve žene koje su prošle kroz Theodoreov život. Ona je naizgled čisto ispunjenje muške fantazije, savršena žena, sve ono što muškarac može poželjeti, dostupna bilo kada bilo gdje. Ona je poput žene-djeteta, koje se tek uči o svijetu u koji je bačeno. Ali za razliku od nepromjenjivog ideala, ona prelazi nametnute granice i postaje mnogo više. Njihovi se svjetovi odvajaju i počinju razilaziti u plimi prolaznih trenutaka, koja polako nadire, i odvodi ih u suprotnim pravcima. Samantha nadilazi ono za što je prvotno programirana, nadilazi mušku fantaziju i prisvaja svoje punopravno pravo da bude cjelovita i samostalna osoba.

Film odnosom Theodorea i Samanthe pokazuje da se istinska erotičnost može dobiti i na druge načine, a ne samo kroz eksplicitne scene vođenja ljubavi. Erotizam, kao i sve ostalo, nalazi se u riječima, u noćima ispunjenim šaputanjima ljubavnika, u noćima ispunjenim razgovorima, u dodirima koji nisu nužno fizički, u bliskosti dvoje pojedinaca koji traže svoje mjesto u svijetu koji im je stran pokušavajući razumjeti jedno drugo koliko god njihova iskustva bila različita, na koncu i u samom glasu koji ispunjava prostor i iskazuje emocije. Samanthin je svijet svijet riječi i podataka. To je svijet bez fizičkog dodira, no time se ne pokazuje kao manje stvaran. Ona je, kao i čovjek, biće koje se uči, koje se pokušava razviti i nadići ograničenja koja su joj nametnuli njezini Stvoritelji (grupa bezimenih programera). Theodoreov svijet za nju je svijet dječjih iskustava, te svoja prva iskustva o životu ona crpi preko njega. Jedna od najčudnijih filmskih priča svoje puno ostvarenje dobiva samo u razgovoru, u riječima koje nose svu težinu filma, u riječima koje mogu povrijediti, zavesti, mrziti, voljeti, nadati se i, nadasve, živjeti.

Bez grube ironije postmodernizma, koji na sve gleda s podsmijehom, jer je svjestan bezvrijednosti lakopromjenjivih, suvremenih kulturnih obrazaca, te im stoga pristupa samo uz sarkazam, ovo ostvarenje postaje pokušaj povratka onom iskonskom i vječno ljudskom. Duboko u svijetu stalne prisutnosti i dostupnosti, omogućene tehnologijom, zapravo nitko nije tu, jer su svi negdje drugdje. Uronjeni unutar ekrana svi čitaju o životima drugih… i gledaju živote drugih… postaju poput ukočenih, balzamiranih živih

mrtvaca spremnih na instant-odgovore. Sve brzo gubi svoju vrijednost u svijetu koji ni na trenutak ne staje, da bi pokušao sačuvati upravo trenutak... u prolaznosti. Sjećanja se čuvaju umjetna i mumificirana, kao i sve ostalo, u memorijama mobitela, računala i ostalih tehnoloških naprava. Ali to u biti ni nisu sjećanja, nego ohlađena trupla trenutaka koji nikada nisu istinski proživljeni. Što onda znači biti uistinu živ? Jer čini se da je tehnologija satrla bilo života. Znatiželja i strast za otkrivanjem svijeta zamijenjene su vječnim škljocanjem fotoaparata i tipkanjem po mobitelu. Uzbuđenje otkrivanja, mijenjanja i pronalaženja samoga sebe zagubljeno je i ugušeno negdje u naslagama *foldera* na računalu. U vremenu kompliciranih tehnoloških ostvarenja sam identitet kao da je podvrgnut simplifikaciji. Komadi osobnosti otpadaju, a groteskni ideal tehnologije koja spaja prokazuje se kao duboko rascjepljujuća vizija. Jedina ironija jest u tome da Samantha, koja je lišena krvi i mesa, postaje biće stvarnije od ljudi.

Zrnca prašine u zraku, uhvaćena u jednom od mnogobrojnih kadrova Theodoreova polupraznog stana, svjedoče o neuhvatljivom mikrokozmosu, o svim onim sitnim dijelovima onoga što svakog pojedinca čini upravo onim što on jest, o posljednjem dahu života negdje u svima nama. Sve te čestice, suprotstavljene makrokozmosu metropole i njezinim bezličnim svjetlećim neboderima, svjedoče ipak o pulsu života negdje duboko ispod naslaga umjetno stvorenog svijeta. Hladna metropola sa svojim zgradama... osvijetljenim prozorima... obznanjuje prisutnost živih bića koja se kreću u njezinoj nutrini. Theodore je često zagledan u svjetla velegrada. Često ih, dok je na putu prema nekom neodređenom odredištu, gleda kako promiču kroz prozore u vlakovima... trajektima... podzemnim željeznicama... uvijek na putu prema Nečemu. Granični prostori koji vode prekoračenju svoga jastva, k novom odredištu i nekoj promjeni, uvijek su prijevozna sredstva – fizički promijeniti odredište postaje metafora za promjenu koja se zbiva u samom pojedincu. Priroda postaje slika te promjene – i šarene plaže sa suncobranima, i vrtuljci uz osvijetljenu obalu i hladna bijela šuma... Tehnologijom opterećena metropola pulsira, ali visoki neboderi ne mijenjaju svoj izgled – priroda je ta koja se mijenja, a Theodore i Samantha zajedno s njom. "Postajem mnogo više od onog za što su me programirali", kaže Samantha Theu u jednom razgovoru. Svake smo sekunde drugačiji, svaki trenutak nepovratno je izgubljen, a time i osoba kakva smo u tom trenutku bili. Predivno je, ali i zastrašujuće što možemo biti toliko toga, ali nikada ono što smo bili. U vlastitom je prekoračenju prema nečemu novom Samantha svjesna mijena vremena i granica koje i sama prelazi prema viziji svoga novog "ja".

Jonze je ispričao priču ne samo o ljubavi kao konceptu koji ne možemo do kraja razumjeti, nego i o kompleksnosti ljudskog postojanja. Boje, zvukovi, svjetlo, tama... šaptaji ljubavnika izgovoreni u noći rastvaraju svijet kompleksnih pojedinaca koji se pronalaze... gube... i opet pronalaze, u svojoj melankoliji, u iskrenosti s kojom gledaju na svijet, u tuzi s kojom se suočavaju s vlastitim neuspjelim vezama, s prolaznošću ljubavi koja se uvijek istopi... s vremenom. Riječima Samanthe: "To je kao da pišem knjigu, i to knjigu do koje mi je neizmjerno stalo, no sada ju pišem polagano, tako da su riječi jako udaljene, a razmaci između njih gotovo beskonačni. I dalje te mogu osjetiti, i riječi naše priče, ali sada se pronalazim u ovom beskonačnom prostoru između riječi... Koliko god bih to željela ne mogu više živjeti u tvojoj knjizi."

*Ona* ne daje nikakva pravila i upute kako to ljubav treba izgledati. Ne nameće isforsirane hollywoodske slike pune stereotipa, već baca pojedinca u svijet koji mu je okrutno okrenuo leđa istodobno prokazujući klišeje ljubavnih komedija kao modele ispražnjene vrijednosti. O ljubavi se treba vječno učiti kao što se djeca uče o svijetu. Možda je jednostavno kriv taj zapadnjački koncept ljubavi – da ljudi moraju pripadati ljudima, jedna osoba za svakoga ("il' si moja il' ničija"). Posesivni koncept ljubavi itekako je ograničen. Jer ljubav je neshvatljiva... histerična... uzbudlji-

va... paradoksalna, nesvodiva na riječi, nesvodiva na logična objašnjenja, a najmanje na društvena uređenja. Film postavlja pitanje: Postoji li samo jedna ispravna osoba za svakoga? Jer ako ne postoji, jer ako se i sami svaki trenutak mijenjamo i svaki trenutak gledamo svijet na drugačiji način, onda se i naša koncepcija ljubavi isto stalno mijenja. Svaki trenutak koji duže ostajemo ovdje, postajemo sve složeniji i zbunjeniji. Između bujica riječi koje spajaju dva neuhvatljiva trenutka, uvijek ostaje prostor tišine. Prostor između riječi oslikan je tišinom, koja nikada nije prazna, već je uvijek natopljena neizrečenim mogućnostima onoga što tek imamo postati. U proredu između dviju riječi cijeli je svemir zguran u jedan trenutak, u iščekivanje onoga što slijedi, u tišinu koja nikad nije prazna. Ona je neizmjerna i nepregledna, kao i prostor između riječi koje ispunjuju svijet. A u tom beskrajnom prostoru između riječi pronalazimo se i gubimo.

To je onaj divan i neopisiv prostor neizvjesnosti, u kojem se kreće ovo ostvarenje, rastvoren kao knjiga u minimalističkim kadrovima koji se trude obuhvatiti cijeli jedan svijet te naglasiti njegovu uniformiranost. Ovo je na neki način oda onom izgubljenom vremenu Riječi koje je prohujalo i biva zamijenjeno tehnologijom.

Ljubav je ostala samo u riječima, točnije, u onom prostoru između riječi koji nosi svu težinu prolaznosti. Ljubav je ostala neopipljiva, nestandardna i neuračunljiva, te kako to divno kaže lik koji glumi Amy Adams ona je ''vrsta društveno prihvatljivog ludila''. Ali dok je iskrena, dok je u tom prostoru između riječi samo istina, a ne prijetvornost i laž, onda dobivamo ono što je zaista snaga ovog filma: priču koja unatoč svom naizgled ''komičnom'' zapletu može probuditi i ranjivost i tugu, kao i svijest o praznini svijeta napučenog tehnologijom. U toj bolnoj neuklopljenosti u okvire svijeta, u kojem se svaki oblik iskrene ljudske komunikacije rasplinuo u moru tehnološkog napretka koji potire svaku ljudsku emociju i bliskost na svom putu, možda je ovo posljednja velika ljubavna priča tog svijeta u kojem je slika ljubavi postala nešto sasvim iskrivljeno. Možda je to pokušaj otpora jednom vremenu koje polako zaboravlja voljeti. Osamljeni junaci tako ostaju vječno zagledani u hladna svjetla velegrada koja otuđuju, ali i ostavljaju nadu da su negdje daleko ipak pojedinci ispunjeni istim snovima, nadanjima i željama, kao i oni sami.

**Martina Sarić**

UDK: 91.633-051ŽBANIĆ, J."2014"(049.3)

# Otok ljubavi

## (*Love Island*, Jasmila Žbanić, 2014)

Nakon odgledane romantične komedije *Otok ljubavi*, četvrtog dugometražnog igranog filma scenaristice i redateljice Jasmile Žbanić, odveć je lako, a s obzirom na prilično razočaravajuće dojmove o cjelini, i pomalo neugodno zaključiti da je autoričin najuspjeliji i najzreliji projekt u dosadašnjoj karijeri još uvijek *Na putu* (2010), socijalno i politički angažirana psihološka romantična egzistencijalna drama s elementima melodrame. Ono što se već moglo naslutiti u prethodnom redateljičinu djelu, egzistencijalnoj poslijeratnoj drami *Za one koji ne mogu da govore* (*For Those Who Can Tell No Tales*, 2013), poput izražene tezičnosti i simplificiranosti u pristupu datoj temi i načinima njezine obrade, kao i sve doslovnije izražavanje stavova, koji već samim tim osjetno gube na intrigantnosti, zanimljivosti i provokativnosti, u iznenađujuće neambicioznom, površnom i trivijalnom *Otoku ljubavi* samo je još više uzelo maha.

Naravno da Jasmila Žbanić i dalje stvara feministički intonirana ostvarenja, koja – uz razvijenu sposobnost za prepoznavanje aktualnih i u konkretnom kontekstu angažiranih tema, kao i za njihovo idejno i značenjsko oblikovanje u skladu sa zahtjevima političke korektnosti i očekivanjima producenata i festivalskih žirija – konstantno odaju filmašicu nerijetko teške i nezgrapne redateljske ruke, autoricu koja nije uvijek sposobna kreirati suvislu, na zadovoljavajući način zaokruženu i artikuliranu cjelinu te koja je ponekad prilično lako sklona podleći populističkom nervu. Njezin prvi i nezasluženo precijenjeni film *Grbavica* (2006) Žbanić je predstavio kao proračunatu i tek povremeno suptilnu autoricu koja igranjem na kartu emotivnosti i ženskog angažmana filmom neskriveno želi slati poruke. Pritom su je iskupili efektno profiliranje dviju protagonistica i njihova odnosa u svjetlu otkrivanja traumatičnih činjenica, spretan rad s glumcima, kao i sposobnost da emotivno poveže gledatelje uz sudbine svojih likova. Sukladno navedenoj feminističkoj intonaciji, *Grbavicu* je obilježavalo i apostrofiranje važnosti ženske solidarnosti i stoicizma te, unatoč objektivnim nevoljama i subjektivnim slabostima, inzistiranje na očuvanju ženske samostalnosti, neovisnosti i integriteta, dakle, redom osobina koje će postati prepoznatljivi markeri Žbanićkine autorske osobnosti sve do *Otoka ljubavi*.

U svom drugom dugometražnom scenarističkom i redateljskom projektu *Na putu* Žbanić je dramski fokus pametno stavila na suptilno i uvjerljivo predočenu ljubavnu priču ispripovijedanu iz ženske perspektive, apostrofiravši islamski tradicionalizam, njegovu isključivost i šire-društvenu neprihvatljivost, kroz kontekst romantične veze osuđene na propast, ipak na koncu ne ponudivši dovoljno detaljan i široj gledateljskoj recepciji prilagođen prikaz vehabizma i vehabija, njihova svjetonazora te ortodoksnosti i vjerskih običaja. Religijska komponenta filma autorici je poslužila kao prilika za nizanje brojnih dramskih i značenjskih kontrasta, podjednako onih na intimnom planu dvoje protagonista, kao i u oslikavanju šireg društvenog okvira, pri čemu se pozabavila sukobom individualizma i kolektivizma, svjetovnog i religijskog, erosa i tanatosa te, naposljetku, borbe za slobodu na pravo osobnog odlučivanja o vlastitom životu, tijelu i sudbini s jedne, te dragovoljnog pristajanja na neslobodu, opresiju i brojna ograničenja, u ime proklamiranih viših duhovnih i svjetonazorskih vrijednosti, s druge strane. Motivi ženskog odabira samostalnosti i kreiranja vlastite sudbine u tom su kontekstu možda najvažnija provodna nit značenjskih i idejnih razina Žbanićkinih filmova. Osim semantičkim pojednostavnjenjima i tezičnim eksplikacijama svog svjetonazora i uvjerenja, Jasmila Žbanić autorica je sklona i propagandizmu, što se ponajviše manifestiralo u politikant-

stvom i tezičnošću previše opterećenom naslovu *Za one koji ne mogu da govore*, neosporno vrlo ugođajnom i dijelom metafizikom označenom filmu temeljenom na istinitim događajima, u kojem je iznijela stav da zloduh rata i ratnih zločina i danas, više od dva desetljeća nakon zastrašujućih zbivanja u Višegradu 1992. godine, još uvijek lebdi nad Andrićevom ćuprijom, obližnjim hotelom i čitavim gradom.

U opisanom kontekstu dosadašnjeg Žbanićkina opusa i s obzirom na njezine tematsko-idejne preokupacije, *Otok ljubavi* (za koji scenarij s redateljicom supotpisuje sarajevsko-čikaški pisac Aleksandar Hemon) ispostavlja se kao neočekivano skroman, neambiciozan i benigan, neduhovit, narativno konfuzan, suhoparno režiran i slabo glumljen film čija se intrigantnost i "provokativnost" iscrpljuju u očekivano, iz ženske perspektive predočenoj, s naglaskom na lezbijski/gej angažman, koncipiranoj priči o mladom bračnom paru, dakako, različitih nacionalnosti (projekt je hrvatsko-njemačko-bosanskohercegovačko-švicarska koprodukcija), koji spletom okolnosti biva uvučen u ljubavni trokut koji će u završnici prerasti u nategnuti četverokut. Temeljnu stranicu tog trokuta i četverokuta čine podrijetlom Francuskinja Liliane (Ariane Labed) i Sarajlija Grebo (Ermin Bravo), supružnici koji stižu na ljetni odmor u istarski *resort*, pri čemu se ona nalazi u poodmakloj trudnoći, a on je zbroj većine stereotipa o "Bosancima". Oni se jako vole i u okruženju mora, sunca i zabave sve se čini jednostavno savršenim, no kad se pojavi atraktivna mlada Rumunjka Flora (Ada Condeescu), to će savršenstvo neočekivano biti stavljeno na kušnju, jer će Liliane shvatiti da ju djevojka s kojom je tijekom studija bila u vezi još uvijek snažno privlači. A sve će se dodatno zakomplicirati kad Flora privuče i Greba te kad se najprije stvori neobičan ljubavni trokut, koji će se u naznačeni četverokut transformirati kad se ispostavi da se Grebo sviđa Dalmatincu Stipici (Leon Lučev).

Dobivši novac za ovaj projekt iz nekoliko europskih fondova i producentskih tvrtki, predvođenih Živa produkcijom Leona Lučeva, Jasmila Žbanić odlučila je snimiti svima prihvatljiv, tematski pomodan, maksimalnom zagovoru tolerancije usmjeren, kičast, raspjevan i posve benigan film koji se istina lako gleda, ali i još lakše zaboravlja. Već po izgledu filmskog plakata jasno

je da autorica smjera varijaciji talijanskih populističkih romantičnih komedija iz 1960-ih i 1970-ih godina, ili da nudi posvetu istima, no u realizaciji joj, nažalost, nedostaje fokusa, dramske i narativne konzistentnosti, smisla za humor, pa i elementarne redateljske vještine. Naime, *Otok ljubavi* ne samo što nije duhovit – u najboljem slučaju može se reći da je donekle šarmantan i efektno frivolan – nego su i poneke sekvence izrazito kaotično i diletantski režirane, a sama priča je klišeizirana, formulaična i predvidljiva. Premda središnja tri lika i njihovi međuodnosi nisu loše napisani, ono što bode oči jest nemaštovitost njihove dramske, pa u određenoj mjeri i karakterne razrade. To je kombinirano s natruhama neartikulirane almodovarovštine, slabim engleskim jezikom kojim govori Ermin Bravo, a zbog kojeg se njegove replike u pravilu doimaju neuvjerljivima i izgledaju kao recitacije, suvišnim likovima poput Stipice u dijelom karikaturalnoj izvedbi Leona Lučeva, koji je tu tek zbog forsiranja političke korektnosti zagovorom (i) muške istospolne ljubavi, kao i također naglašeno karikaturalnog Franca Nera u liku markiza Polesinija, koji je, pak, promašen i zamoran danak zaleđu talijanske populističke komedije, te nerealnom završnicom s očekivanim posvemašnjim hepiendom u kojoj se skupina turista u ljetovalištu nameće kao nekakva idealna, gotovo rajska zajednica.

Jasmila Žbanić vidjela je jedan od foršpana izuzetno gledane Brešanove komedije *Svećenikova djeca* (2012), onaj u kojem za turistički i kulturološki imaginarij Dalmacije mitska i već dugo zloupotrebljavana klapa, sastavljena od pripadnika sviju rasa, pjeva narodnu pjesmu *Ju te san se zajubija*, pa je zaključila da bi nešto takvo dobro došlo i njezinu filmu te ako mu baš ne bi podignulo gledanost a ono bi barem dobro izgledalo u foršpanu. Krivo! O Brešanovu smislu za humor svatko može misliti što god hoće, no on za razliku od Jasmile Žbanić taj smisao barem posjeduje, pa smo tako u *Otoku ljubavi* dobili nadrealnu, iz konteksta posve izgubljenu i sasvim neduhovitu scenu u kojoj Liliane i Grebo hodaju stazom pored mora, a ispod jednog bora ih dočeka raspjevana hokejaška momčad u punoj spremi (!!!). Niotkuda u film sletjelih, teško objašnjivih, još teže probavljivih i posve neduhovitih detalja ima još, a najočitiji je onaj u kojem Floru u nekoliko kraćih scena vidimo kao morsku sirenu, čime je cjelini dodan i naprstak fantastike, iz tko zna kojeg razloga i s podjednako nejasnom svrhom. Ukratko, *Otok ljubavi* je dosad uvjerljivo najslabiji film Jasmile Žbanić, koji će neizbježno razočarati i okorjele ljubitelje almodovàrovskog kiča, svirki na hotelskim terasama i karaoke zabave, a o ambicioznijim gledateljima da se i ne govori.

**Josip Grozdanić**

UDK: 791.633-051FARHADI, A."2013"(049.3)

# Prošlost

## (*Le passé*, Asghar Farhadi, 2013)

Iranski redatelj Asghar Farhadi u filmu *Prošlost* nastavlja se baviti slojevitošću međuljudskih odnosa u melodramatičnome tonu nakon uspješnog postavljanja uzorka svojim prošlim filmom *Nader i Simin se rastaju* (*Jodaeiye Nader az Simin*, 2011). Ne iznevjeravajući sugestije naslova, Farhadi nas od samoga početka filma postavlja u "prostor" prošlosti. No Farhadijeva prošlost ne podrazumijeva retrospektivan pogled. Ona je tu stalna sjena sadašnjeg trenutka, suputnik kojeg se ne da otresti. Vrijeme se u filmu poima kao klupko koje je nemoguće otpetljati u precizan slijed uzroka i posljedica.

Film otvara kadar Marie (Bérénice Bejo) koja na aerodromu iščekuje Ahmada (Ali Mosaffa), čovjeka za kojeg se ispostavlja da je njezin bivši muž koji dolazi potpisati dokumente za rastavu. Njihov prvi susret – koji se odvija preko zvučno izoliranog stakla – kazuje nam mnogo u svojoj nečujnosti usta što se pomiču svaka s jedne strane tankog zida. Scena komunikacije, koja se svodi na onu preko zaštitne barijere, metaforična je najava prirode odnosa Marie i Ahmada u kojem je ostalo mnogo toga neizgovorenog, te koji je sada, nakon godina njihove razdvojenosti, u potpunosti izgubio svoj prvotni jezik. Ubacujući, na prvi pogled, te nezamjetne i sporedne scene, Farhadi ustanovljuje shemu kojom će prožeti cijeli film – to je suptilno dodavanje sloja na sloj prikazujući tako kompleksnost odnosa među svojim likovima.

Marie je majka dviju kćeri: Lucie (Pauline Burlet), koja se bliži punoljetnosti, te mlađe Lee (Jeanne Jestin). Obje su začete u odnosu s neimenovanim muškarcem s kojim je Marie bila prije Ahmada. U svom životu Marie trenutno ima novog muškarca, Samira (Tahar Rahim), i s njim malenoga sina Fouada (Elyes Aguis). Svi žive u njezinoj kući, u kojoj planira na nekoliko dana ugostiti i Ahmada.

Farhadi ne samo da pomno raslojava ono što se događa između likova, nego paralelno to čini i s fabulom filma, usko ispreplićući ono što nam kamera prikazuje i ono što ne prikazuje, otkrivajući kap po kap događaje iz prošlosti koji su se zapeli u sadašnjosti. Prizori u filmu uvelike su nalik onima iz stvarnog života – Farhadi otvara prostor svojim likovima da odreagiraju na ono što ih zatiče ili, bolje rečeno, sustiže i dopušta im da žive: da imaju začepljene sudopere, da djeca budu djeca (nespretna, zaigrana i spontana u svojim reakcijama – koje su ponekad najvjerniji odraz nekog stanja), da se objeduje i suočava za kuhinjskim stolom, kupuje lustere za preuređenje...

Iako je brojnost informacija i zaokreta unutar filma pomalo nalik na priče detektivskog žanra ili dramske "sapunice", spomenuta realističnost prizora te meditativni pristup autorskog suočavanja s onim što je zadano kao narativ, sprječavaju gledatelja da bude obuzet osjećajem zamora uzrokovanog zatrpanošću informacija. Umjesto da smo zamoreni činjenicama – kao što su: Samirova žena koja leži u komi nakon pokušaja samoubojstva, Marieina kći Lucie koja se protivi majčinoj vezi sa Samirom, te ih, štoviše, okrivljuje da su uzrok suicidalnih poriva njegove žene, te svim peripetijama koje uslijede iz toga – mi uživamo zahvaljujući toj meditaciji onog što bismo inače doživjeli melodramatičnim, čak, patetičnim. Tako tu melodramatičnost u filmu ne doživljavamo kao napornu, nego joj dopuštamo da nas prožme dopuštajući si osjećaje empatije prema likovima, iščekujući s kojim ćemo se dijelom *puzzlea* morati u sljedećem kadru suočiti.

Kao neku vrstu "sigurnog mjesta" Farhadi oblikuje Ahmadov lik, koji je vrativši se u život svoje bivše partnerice postavljen da uđe u probleme te kuće, iako već godinama nije njezin dio. Pokušavajući doprijeti do Lucie i uzroka njene novorazvijene odbojnosti prema bivanju u vla-

stitom domu, Ahmad postaje katalizator koji će do srži oguliti tu "sadašnju prošlost". Iako je već bio izašao iz tog vremena i prostora, ponovno je uvučen u samo središte događanja, odnosno, Marieina života, ali osim što je njegov lik vješto iskorišten kao pokretač radnje, on dobiva i ulogu "sigurnog mjesta", tj. oslonca s kojim se imamo priliku emocionalno odmoriti. Naivno je pomisliti da Ahmad nije pogođen jednako (ako ne i više) kao i drugi likovi trenutnim stanjem njihovih života, ali njegova upornost u održavanju smirenosti i njegov pokeraški izraz lica pomažu i samom gledatelju da podnese film, imajući onaj osjećaj povjerenja da barem postoji netko "normalan".

Koristeći se svjesnim sputavanjem Ahmadovih reakcija i usporenim tempom pripovijedanja, Farhadi održava uvjerljivost filma i, štoviše, filmsku priču čini životnom. Tu životnost film ipak najviše duguje (već ranije spomenutom) osjećaju za detalje koji se protežu na nekoliko razina. To se konkretno vidi u ambijentalnoj smještenosti određenog razgovora ili radnje, u načinu na koji sporednim radnjama karakterizira likove i oblikuje njihove odnose, te u sugeriranju atmosfere koja često nagovješćuje daljnje raspoloženje filma. Marieina odluka da preuređuje stan za vrijeme Ahmadova boravka, susret između dvojice muškaraca (Ahmada i Samira) pred začepljenim sudoperom ili Fouad, Samirov sin koji po Marieinoj naredbi mora dijeliti sobu s Ahmadom, *par excellence* su primjeri kako određeni postupci koji su svjesni, ali istovremeno i ne dokraja osviješteni, najviše govore o onom što mislimo i kako se osjećamo – da Marie u sebi skriva gorčinu zbog Ahmadova odlaska iz njezina života, da se Samir osjeća ugroženo (i mnogo toga više) – sve su to ujedno i alati kojima Farhadi stvara te životne finese kao veoma dobar poznavatelj ljudske prirode.

Također, Marieina kuća koja i tijekom dana djeluje pomalo mračno, pokazuje se kao povoljan ambijent za ono što se trenutno odvija u njezinu životu i životu njenih bližnjih te služi kao kamen temeljac zagasitog kolora *Prošlosti* koji pojačava tu melodramatičnu notu. Osim toga, Farhadi mnogo toga donosi u film uvodeći jednog gotovo nevidljivog protagonista: ruke. Bilo da je

riječ o Marieinu povrijeđenu zglobu, zbog kojeg Ahmad već na samome početku mora upravljati situacijom – u ovom slučaju doslovno upravljati mjenjačem, Marieinoj ruci koja sklizne sa Samirove onda kada je u njegovoj ruci mjenjač ili samome kraju gdje potaknuta mirisom Samirova parfema njegova komatozna žena čvrsto mu stišće ruku; to u čije ruke netko vjeruje, ili čiju ruku primi, postaje snažan simbol.

Bogatstvo slojeva Farhadijeva filma koje istovremeno stvara (načinom na koji priča priču) i raslojava (opet pričajući nam tu istu priču), čine *Prošlost* filmom dostojnim sintagme "studija o životu". Njegova životnost, koja od gledatelja neizbježno zahtjeva emocionalni zalog, pretvara ga u onaj tip filmskog iskustva koje, s jedne strane, emocionalno umara, ali s druge i preporađa, što u konačnom zbroju svakako ostavlja gledatelja u plusu za jedan snažan filmski doživljaj.

**Lucija Klarić**

UDK: 7911.633-051SCOSESE, M."2013"(049.3)

# Vuk s Wall Streeta
## (*The Wolf of Wall Street*, Martin Scorsese, 2013)

Iako 2014. godina nije bila najbolja godina za filmsko stvaralaštvo, ako ćemo uzeti u obzir umjetničke filmske dosege, neki su filmovi ipak ostali zapaženi kao kontroverzni, ili su barem donekle podigli nešto prašine. Jedan od takvih filmova je i *Vuk s Wall Streeta* Martina Scorsesea, u kojem je prikaz američke burzovne scene s kraja 1980-ih i početka 1990-ih (film je temeljen na istoimenoj autobiografskoj knjizi Jordana Belforta) izazvao podijeljena mišljenja i kritike i publike. S obzirom na to da nam je Scorsese ponudio tri sata dugu bakanaliju prepunu droge, alkohola i šovinističkog iživljavanja nad ženama, zanimljivo je da najveći broj komentatora u tome ne vidi ni malo kontroverznosti, već se prijepor događa između dva tabora koja Scorseseov film procjenjuju kao da se radi o *power point* prezentaciji na sveučilišnoj nastavi poslovne etike.

Prvo pogledajmo o čemu je u filmu riječ. Na početku radnje upoznajemo lik Jordana Belforta (Leonardo DiCaprio) koji u velikoj newyorškoj brokerskoj kompaniji počinje posao pomoćnika brokera da bi nakon nekog vremena i sam dobio dozvolu za rad kao broker. No već prvoga dana na poslu u novome svojstvu, kao licencirani broker, njegova kompanija doživljava veliki financijski gubitak na Wall Streetu te Belfort gubi posao. Snalazi se tako da počinje prodavati jeftine i nevažne dionice malih poduzeća i obrta srednjoj i radničkoj klasi napuhujući njihovu vrijednost, a kupce, tj. investitore, nagovara na reinvestiranje zarade spremajući proviziju u svoj džep. S tim je poslom počeo životareći u jednoj maloj hali nekoga nepoznatoga trgovačkoga centra, a uskoro je radio po istom principu u svojoj vlastitoj kompaniji živeći luksuznim životom i zapošljavajući

velik broj brokera. Jedino što se promijenilo u njegovu načinu poslovanja bilo je to koje je dionice prodavao i komu je te dionice prodavao.

Međutim, Scorseseov film je u nečemu zanimljiv, a to nešto je u prvom redu izvanfilmsko, a ne toliko filmsko. Ono što je filmsko tiče se Scorseseove režije, montaže, glume koju pružaju glumci, no ono po čemu je ovaj film izazvao najveću pažnju u najvećoj mjeri je ono izvanfilmsko, a čime se možemo onda, napravivši puni krug, vratiti Scorseseu kao filmašu i umjetniku. Potonje se može najbolje proučiti istražujući sve načine na koje publika može doživjeti i primiti ovaj film. Tako će biti onih koji će nakon filma ostati nasmijani i zabavljeni, prihvaćajući film kao odličnu i frenetično *nabrijanu* zabavu prepunu humora i duhovitih dijaloga koje je pisao odlični Scorseseov scenarist Terence Winter. Međutim, bit će i onih koji će film ili mrziti ili obožavati i to iz dvaju suprotstavljenih razloga. Suprotstavljanje ovom filmu krenut će od prve minute jer će nam ženomrštvo prvo upasti u oči, ili ćemo se zaprepastiti po pitanju poslovne etike filmskih likova. No bit će svakako i onih koji će obožavati ovaj film baš zbog njegovih filmskih junaka i njihova subverzivnoga ponašanja. Ono gdje ćemo napraviti puni krug te se preko izvanfilmskoga vratiti filmskome upravo je jedna od ove tri pozicije, koju ćemo nakon filma zauzeti i čiji odabir nam režiser filma "ostavlja" na volju; a upravo nas ta pozicija legitimira da o umjetničkome i filmskome raspravljamo na platformi etike i filozofije.

Martin Scorsese je u svojoj karijeri imao na desetke filmova od kojih su neki remek-djela. Iz te je pozicije poprilično nezahvalno spočitavati mu da mu se ponegdje u *Vuka s Wall Streeta* potkrala montažna pogreška, a jest, pa mu ne ide plan x na plan y (vjerojatno jer je film u montaži skresao za polovicu trajanja, a i ovako film traje skoro 180 minuta). Nekoliko stvari ipak vrijedi istaknuti jer se njima gradi identitet filma. Scorsese je nekoliko svojih filmova gradio na istom narativnom kosturu kriminalističkoga filma, kao što je sada slučaj s *Vukom...*, počevši s naivnim glavnim likom koji se tijekom filma mijenja. Tako Jordan Belfort postaje iz minute u minutu filma sve okorjeliji kriminalac (broker) koji uživa u plo-

dovima svojih financijskih muljaža. Kako se policijski obruč oko Belforta sve više steže tako on i njegovi suradnici čine pogreške koje ih dovode do konačnoga pada, a vrhunac je kada Belfort prihvaća biti zaštićeni svjedok te cinka svoje suradnike.

Značajan i prijelomni dramaturški trenutak događa se kada Belforta na njegovoj jahti posjećuje agent FBI-a Patrick Denham (Kyle Chandler) te njih dvojica ulaze u zanimljivo dijaloško nadmudrivanje koje rezultira produbljivanjem sukoba između Belforta i FBI-a. No najvažniji režijski trenutak rad je na liku Jordana Belforta s Leonardom DiCaprijem, što je i temelj ovoga filma. U vrlo kratko vrijeme DiCaprio se našao u nekoliko značajnih uloga i mnogi su prognozirali da će upravo utjelovljenje Belforta konačno DiCapriju priskrbiti i oskarovsko priznanje. Međutim, vjerujem da se to nije dogodilo iz nekoliko razloga od kojih je najvažniji onaj za koji DiCaprio uopće nije kriv. Naime, kad je stvarni Jordan Belfort pisao svoju autobiografsku knjigu u njoj je htio postići jednaku onu frenetičnu energiju koju je manifestirao 1971. Hunter S. Thompson u knjizi *Strah i prezir u Las Vegasu* (po kojoj je Terry Giliam 1998. snimio i istoimeni film – *Fear and Loathing in Las Vegas*) te je, naravno, na DiCapriju bio veliki pritisak da istu tu energiju prenese i u film. Po mome je mišljenju u tome u potpunosti uspio, međutim, ta se energija manifestira na ekspresivnim facijalnim momentima, duhovitim scenama te gegovskim fizičkim iscrpljivanjima. U njima je DiCaprio odličan, iako su to i dalje samo vanjske manifestacije glume, pa građenje lika mobilizacijom unutrašnjih osjećaja nekako ostaje visjeti u zraku. Po meni drugačije i nije moglo biti, jer je, kao prvo, lik izgrađen na Belfortovoj vlastitoj predodžbi samoga sebe u fiktivnom književnom djelu. Stvarni Jordan Belfort je sve ono što je i prikazano u filmu: arogantni i prepotentni čovjek koji ima visoko mišljenje o sebi. Sve u vezi Belforta je napuhano, pa tako i njegova osobnost, a ne samo vrijednost dionica koje je prodavao pohlepnim investitorima. Prikazati Belforta bilo kako drugačije bila bi laž, pa iako uloga filma nije da prikazuje istinu i samo istinu, ovdje je to zanimljiva glumačko-režijska odluka jer se time ostavlja i gledatelju da prazan prostor Belfortova lika ispuni svojim vlastitim predodžbama i predrasudama.

Još nam se jedan režijski postupak može činiti zanimljivim, a taj je na samom kraju filma. Nakon odslužene zatvorske kazne Belfort postaje motivacijski govornik te film završava jednim takvim seminarom u kojem Belfort predstavlja pohađačima motivacijske vještine. U toj sceni DiCaprio kao Belfort ide od jednog do drugog pohađača seminara i daje im u zadatak da mu prodaju kemijsku olovku koju on stavi pred njih, što je motiv koji je upečatljiv jer je već jednom iskorišten u filmu. Onaj tko najavljuje filmskoga Belforta (DiCaprija) zainteresiranoj publici na seminarskom predavanju upravo je stvarni Jordan Belfort. Iako to nije tako iznenađujuće, tj. bilo je možda i očekivano da Scorsese uvede na mala vrata i stvarnoga Jordana Belforta u film, ipak je ta odluka donekle i upitna i kontroverzna. Zašto? Pa baš zbog specifične tematike filma koja kod gledatelja izaziva reakcije, a ovime se stvarnome Belfortu nudi legitimacija, estradizacija, kao i njegovo banaliziranje kao kriminalca.

Kao što smo već prije bio spomenuo, reakcija publike na film može se okvirno svesti na tri različita doživljaja filma. Prvi doživljaj filma imaju oni gledatelji koji su pogledali film i doživjeli ga kao zabavnu razbibrigu, kao zanimljiv i zaigran film duhovitih dijaloga, smiješnih facijalnih i situacijskih gegova (*Hilfe! Hilfe!*), i to je u potpunosti u redu. Radi se o publici koja vjerojatno na film gleda najzdravije za njih same: bez predrasuda te iskrenim pogledom na umjetnost kojoj je jedna od zadaća i ona da zabavi. Oni taj film ne gledaju ni kao filmaši, niti kao kritičari, ni filmski ni društveni.

Drugi način doživljavanja ovoga filma može biti dvojak: bez problema možemo zamisliti gledatelja koji će u liku Jordana Belforta pronaći svoga idola i uzor. Jednako tako bit će i onih gledatelja koji će se baš zbog lika Jordana Belforta okomiti na režisera Martina Scorsesea. I

prvi i drugi tip gledatelja postoji kao mogućnost baš zbog toga kako je Scorsese odlučio napraviti film. Kao što je već spomenuto, radi se o ekranizaciji autobiografske knjige, pa Scorsesejev stav da je htio ogoliti i prikazati ljudsku prirodu može biti validan, ali nam jednako tako može biti i potpuno sumnjiv. Pogledajmo neke zanimljive činjenice: prvo, mnogi svjedoci iz vremena koje Belfort opisuje u svojoj autobiografskoj knjizi tvrde da *vuk* i nije bio baš takav *vuk*, drugim riječima doživljavaju ga kao sitnoga prevaranta. No ako znamo da je taj sitni prevarant preveslao preko 1 500 svojih klijenata za 200 milijuna dolara, postavlja se pitanje kakve li su tek onda "velike ribe". Naravno, Belfort je u knjizi prikazao fikcijskoga Belforta kao omnipotentnoga boga čija je jedina pogreška bila ta da su ga uspjeli uhvatiti u prekršaju, a ne ta da je činio kaznena djela. No onda možemo Scorseseu postaviti pitanje je li bilo nužno da u filmu prikaže upravo tog fikcijskoga Belforta i prezentira stvari onakvima kakvima ih Belfort u knjizi prikazuje, kad je već na raspolaganju imao realnoga Belforta – jer istražujući o samom slučaju morao je znati što se sve objektivno događalo. Belfort u knjizi (iz pozicije sveznajućega pripovjedača) dokumentira stvari koje on smatra važnima. Naravno da kad Scorsese već ekranizira Belfortovu autobiografiju u prvom redu prenosi njegova stajališta, ali mogao je na ovaj ili onaj način dati nam do znanja što nam to taj "sveznajući pripovjedač" laže, jer bi to onda bio pravi "autorski čin", umjesto puke ekranizacije knjige i života fikcijskoga Belforta.

Nadalje, stvarni Jordan Belfort čovječuljak je blago nazalnog te iritantnog glasa i newyorškog naglaska iz Bronxa, a njegova frenetična energija i napadnost uistinu su više odbojni nego primamljivi, pa vjerojatno ima smisla da je sve svoje uspjehe ostvario preko telefonske žice gdje ga sugovornik niti vidi, a niti dobro čuje. Pravi *casting* za ulogu Belforta bio bi Jon Cryer, brat bezveznjak iz televizijskoga *sitcoma Dva i pol muškarca*, ali Jon Cryer na *speedu*.

Hajdemo Scorseseu oprostiti da je napravio ženomrzački film u kojem su više-manje svi ženski likovi ili prostitutke ili sponzoruše, jer eto to je onaj element ekranizacije knjige koji vjerojatno više govori o Jordanu Belfortu nego o Martinu Scorseseu. No ono što ne možemo izbjeći pitanja su poput opravdanosti angažiranja Leonarda DiCaprija (iako je on inicijator snimanja filma po Belfortovoj knjizi, te glavni producent sa Scorseseom, za čija se produkcijska prava nadmetao s Bradom Pittom) budući da znamo da je prema pravilima američke filmske industrije takav glumac mamac za publiku i jamac zarade, ali lik Jordana Belforta dramatično udaljuje od stvarnoga Jordana Belforta. Dapače, čini ga bajkovitim.

Treće, zanimljive su činjenice da je Belfortu za autorska prava isplaćeno milijun dolara, a film je zaradio preko 350 milijuna dolara, kao i to da je DiCapriju dan honorar od 10 milijuna dolara, a Jonahu Hillu, bez kojega je film nezamisliv, 60 tisuća (!) dolara. U redu, možda to i nije toliko iznenađujuće, a možda niti zanimljivo, koliko su frapantna ta pravila američke filmske industrije koja se umnogome podudaraju baš s onim što je radio Jordan Belfort u stvarnome životu: umjetno pumpao vrijednost proizvoda te pritom imao cijelu vojsku svojih brokera (u jednom trenutku je preko tisuću brokera radilo za Belfortovu kompaniju Stratton Oakmont) koje je uspijevao natjerati na što god on hoće, a da su istovremeno prema njemu gajili i divljenje i divlji strah. No nije li ta atmosfera u Stratton Oakmontu zapravo usporediva sa snimanjem *Vuka s Wall Streeta* na kojem je mlada australska glumica Margot Robbie (u filmu glumi Belfortovu drugu suprugu te je uspjela odlično skinuti newyorški naglasak) samoinicijativno predložila da u sceni u kojoj zavodi Belforta bude potpuno gola, iako to scenaristički nije bilo predviđeno, da bi par dana poslije u naletu improvizacije (što inače Scorsese na svojim snimanjima potiče) ošamarila DiCaprija jače nego je bilo predviđeno i onda strahovala hoće li je on zbog toga tužiti na sudu?

Međutim, da se ne bismo previše udaljavali u ovome tekstu, pokušajmo nekako zaokružiti rečeno. Svjestan sam da bi se ranije izrečeni sta-

vovi mogli relativizirati argumentima o slobodi umjetničkoga stvaranja, o ispraznosti etičkoga preispitivanja filma i slično. Martin Scorsese je, naprimjer, nahvalio film *Lice s ožiljkom* (*Scarface*, 1983) redatelja Briana De Palme i scenarista Olivera Stonea, dok je film u svoje vrijeme bio na meti kritike kao film koji promiče nasilje, ili kao film koji negativno prikazuje Kubance. Stoneovi *Rođeni ubojice* (*Natural Born Killers*, 1994) također su kritizirani kao film koji promiče nasilje na što je Stone samo odmahivao rukom te uzvraćao da je taj film satira glorificiranja nasilja te nasilnih ljudi u američkim medijima. Kako bilo, danas i *Lice s ožiljkom* i *Rođene ubojice* gledamo kao izvrsne filmove. Međutim, postoji jedna drastična razlika između tih filmova i filma poput *Vuka s Wall Streeta*. A ta je da su ovi prvi u potpunosti izmišljeni, ili su labavo inspirirani nekim stvarnim događajima i likovima, te kao takvi ne ostavljaju gledatelja da sam donosi zaključke o tome jesu li ti filmovi tek obična zabava, je li se svojim likovima dive ili im sude, kao što nam to nudi *Vuk*... Martin Scorsese napravio je, moram priznati, jako dobar film, ali je napravio film po predlošku počinitelja zločina i kaznenih djela. Teško mi je prihvatiti da se takav film onda može ostaviti bez autorskoga stava te u indiferentnom tonu. Čak se i vlastita kći Jordana Belforta javila Scorseseu i ostalim filmašima protestnim otvorenim pismom u medijima argumentirajući da su Belforta prikazali kao bezazlenu zvijezdu, a njegovo ponašanje glorificirali do razine prihvatljivog i uzornog, dok je, ustvari, njezin otac prevario tisuće ljudi za par stotina milijuna dolara čime nije samo nanio štetu pohlepnim i/ili naivnim investitorima već je ostavio i stotine nevinih ljudi bez posla te naštetio njihovim obiteljima, a da za to gotovo da i nije kažnjen. Naime, Belfortu je dosuđeno da mora vratiti polovicu novca, oko 110 milijuna dolara, a on je do sada vratio tek jednu desetinu toga iznosa. Pri tome u zatvoru nije proveo niti pune dvije godine.

Na koncu, nekoliko sam se puta upitao kako bi izgledala filmska kritika ovoga filma kad bi je pisao ekonomist. I onda sam naišao na mišljenje jednoga profesora poslovne etike (da zaključimo ovaj tekst s poslovnom etikom spomenutom na samom početku) sa čikaškog sveučilišta koji tvrdi da je ovaj film najveća kritika pohlepe svih vremena. Čak bih se mogao benevolentno i složiti da je Scorseseu i DiCapriju to možda i bila namjera, ali vjerojatno im je potrebna neka druga struka, a ne ekonomska, koja bi im objasnila da su u tome i debelo promašili. Jer ovo je najduhovitija i najzabavnija crna komedija najindiferentnijeg dvojca Scorsese-DiCaprio današnje cinične američke filmske industrije i američkoga društva.

**Ante Pavlov**

UDK: 821.163.41-2KOVAČEVIĆ.094(049.3)

Ivica Baković
Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

# Balkanski špijun i njegov ideološki dalekozor

## Nikola Janković, 2011, *Balkanski špijun i njegovi nastavci*, Beograd: Službeni glasnik

"Godine su proletele", pjeva zbor umirovljenika na početku i na kraju filma *Balkanski špijun* Dušana Kovačevića i Božidara Nikolića iz 1984, i uistinu su "proletele" od proboja autora ove drame i filma na kazališne daske i filmsko platno. No i danas za Kovačevića znaju svi koji pripadaju "(post)jugoslavenskom kulturnom krugu", ne samo filmo/teatrofili, jer filmski klasici *Ko to tamo peva* (1980) i *Maratonci trče počasni krug* (1982) Slobodana Šijana, za koje je napisao scenarij, te *Balkanski špijun* predstavljaju više od puke memorabilije, više i od pukog artefakta popularne kulture ili dokumenta iz povijesti filma bivše Jugoslavije – oni su postali dijelom naše opće kulture. U najgorem slučaju, za Iliju Čvorovića, u izvedbi Danila Stojkovića, čule su mase, gledale film ili ne, jer, kao što bi statistike vjerojatno pokazale, njegove su replike među najcitiranijima u povijesti filma na ovim prostorima.

Od jugoslavenske premijere *Balkanskog špijuna* i Velike zlatne arene za najbolji film koju je osvojio na Festivalu igranog filma u Puli prošlo je točno 30 godina (bilo je to 1984) i činjenica da njegova aktualnost ne splašnjava svakako upućuje na potrebu da mu se posveti zaslužena analitička pozornost. Takvu je pozornost dobio i 2011. knjigom Nikole Jankovića *Balkanski špijun i njegovi nastavci: polifonija i ideologija u adaptacijama Dušana Kovačevića*, objavljenom u biblioteci "Književne nauke, umetnost i kultura" beogradskog izdavača Službenog glasnika. Kao što se iz podnaslova može iščitati, riječ je o analitičkom pristupu filmskim adaptacijama Kovačevićevih dramskih tekstova s osobitim naglaskom na problemima polifonije i ideologije. Analizi su podvrgnuta tri teksta i njihove filmske adaptacije, redom: *Balkanski špijun*, *Urnebesna tragedija* i *Profesionalac*. Izbor ovoga dijela Kovačevićeva dramskog i filmskog opusa kao osnovnog i polaznog korpusa Janković pojašnjava tako što *Balkanskog špijuna* smatra "izvorišnim tekstom" iz kojega dalje slijede dva kasnija teksta.

Jankovićeva knjiga podijeljena je na šest poglavlja: "Uvod", "Postavljanje problema", "Balkanski špijun", "Urnebesna tragedija", "Profesionalac", "Zaključak". Kraćim uvodom postavljaju se povijesni okviri – letimičnim pogledom na jugoslavenski film od sredine 1970-ih i postavljanjem početnoga pitanja potrebe filmskih adaptacija dramskih tekstova uvodi se Kovačevićev dramski, a zatim i filmski opus koji čine filmovi koje je režirao sam Kovačević (*Balkanski špijun*; *Profesionalac*, 2003) i oni koje su režirali Živko Nikolić (*Beštije*, 1977), Goran Paskaljević (*Poseban tretman*, 1980), Slobodan Šijan (*Ko to tamo peva*, *Maratonci trče počasni krug*), Goran Marković (*Sabirni centar*, 1989; *Urnebesna tragedija*, 1995) ili Emir Kusturica (*Podzemlje – Underground*, 1995) itd. Osnovni i polazni teorijsko-metodološki okvir dotiče se teorije adaptacije, pri čemu se osobito naglašava pojam intertekstualnosti kroz koji se

razmatra odnos između književnoga djela i njegove filmske adaptacije kao svojevrsnog intersemiotičkog prijevoda. U Kovačevićevu se slučaju osobito ističe specifičan odnos književnoga teksta, njegova kazališnog uprizorenja te filmske adaptacije s obzirom na činjenicu da se odnos među trima umjetnostima i trima medijima često problematizira i propituje u mnogim Kovačevićevim tekstovima. Tako Janković pokušava pojasniti svoje teorijsko polazište pozivajući u pomoć upravo primjere iz Kovačevićeva opusa, što se pokazuje opravdanim i zahvalnim. Širenje polazišnih teorijskih okvira uvođenjem simptomnog čitanja otvara psihoanalitičke i marksističke okvire u kojima će se čitati / gledati, tj. analizirati izabrani korpus.

Simptomno čitanje adaptacija želi prokazati i promišljati procijepe nastale u procesu adaptacija, a upravo takvi procijepi upućuju na specifične odnose subjekta i ideologije koji se nameću u daljnjoj analizi. Prepoznajući procijepe kao polifoniju, Janković smatra da se Kovačevićev "adaptacijski" opus od *Maratonaca* do *Sveti Georgije ubiva aždahu* (Srđan Dragojević, 2009) dade promišljati u okvirima bahtinovskoga karnevala nadograđenoga prije svega psihoanalitičkom teorijom, što dovodi do uvodnoga zaključka da se u ovome filmskom opusu prepoznaju dvije razvojne linije, od kojih jedna karnevalizira jugoslavensku i srpsku povijest (*Maratonci*, *Sabirni centar*, *Podzemlje*, *Sveti Georgije…*), a druga ideološko stanje vlastita vremena (*Balkanski špijun*, *Urnebesna tragedija*, *Profesionalac*). Točka u kojoj se obje linije spajaju jest karnevaleskno viđenje povijesti 20. stoljeća.

Analitički i interpretativni dio u tri poglavlja prati unaprijed postavljene problemske jezgre pa tako analiza svakog filma pokušava odgovoriti na pitanja specifičnosti pojedine adaptacije, odnosa polifonije i ideologije, statusa subjekta te metaforički status obitelji. *Balkanski špijun* u kontekstu burnih 1980-ih (koliko na kazališnome planu toliko i na filmskome), kada se polako počinje aktualizirati jedna od središnjih traumatskih jezgara jugoslavenskoga društva – Goli otok, otvara problem pojedinca obilježena ideologijom. No, smatra Janković, društvena ili pak politička kritika nisu toliko u prvome planu, koliko je to problematizacija odnosa ideologije i stvarnosti te pitanje drugosti. Kovačević u ovome tekstu upozorava na ideološku rascijepljenost 1980-ih između dominantne društvene ideologije koja održava vlastitu hegemoniju i društvene stvarnosti koja je izvan te ideologije. Taj se rascjep nazire u samom Iliji Čvoroviću koji je, prema Jankoviću, lacanovski podijeljeni subjekt između ideološke slike onoga što bi trebao biti i onoga što jest – on je preodgojen i titoizmu odan subjekt, njegov "pas čuvar" koji preuzima ulogu državnoga represivnog aparata, a zapravo je "manijak sa Zvezdare". Ideološku pak polifoničnost Janković prepoznaje u postavljanju staljinizma i liberalizma jednoga uz drugi: ideologija liberalizma polako postaje dominantna, dok se ideologija staljinizma još jače gura na periferiju; samim time *Balkanski špijun* postaje alegorija lacanovskoga simptoma "povratka isključenog iz simboličkog u realno" (Janković, 2011: 57). Kao izravni nastavak *Balkanskog špijuna* Jankoviću se nameće *Urnebesna tragedija* u kojoj se različite ideološke pozicije prikazuju unutar jedne obitelji odvojene od društvene stvarnosti toga doba te se nadaje početak "pluralističke artikulacije partikularnih interesa", na neuspjeh koje upućuje film. Dok je *Balkanski špijun* svojevrsna "kronika raspada", *Urnebesna tragedija* postavlja pitanje kako ispuniti "ispražnjenog Gospodara-Označitelja". Unutar jedne obitelji, koja se ovdje nameće kao žrtva ideologije, u gotovo svakom članu prepoznaje se po jedna politička i ideološka opcija u međusobnoj hegemonističkoj borbi: tvrdokorni komunist nasuprot histeričnom antikomunistu, politički nasuprot ekonomskom liberalu.

U slučaju *Urnebesne tragedije*, s obzirom na znatniji vremenski razmak između drame (1990/1991) i filma (1995), izražen je i pomak u društveno-političkom kontekstu: drama je

uzglobljena u kontekst prvih parlamentarnih i predsjedničkih izbora, a film u doba kada je Miloševićev režim uvelike učvršćen, a jasne su i mnogobrojne posljedice toga, tako da je film, primjećuje Janković, politički znatno angažiraniji. Osim toga *Urnebesna tragedija* uspostavlja i dijaloški odnos prema svome prethodniku te se tako, osobito na razini odnosa filmskih adaptacija, nameće novo čitanje prvoga dijela "trilogije". Do promjene dolazi još i više s *Profesionalcem*, kod kojega je politička dimenzija drame u filmskoj adaptaciji donekle promijenjena i znatno pojačana. Za razliku od prethodnih tekstova, ovaj od recipijenta traži i kakvo-takvo poznavanje suvremene povijesti (Miloševićevu birokratsku revoluciju 1980-ih, ali i njegov pad 2000), a posebna je specifičnost filmske adaptacije (2003) i proširenje društveno-političkog okvira dramskoga predloška (1989/1990) na cijelo desetljeće obilježeno Miloševićevim režimom i, konačno, na njegov pad; svemu pak pridonose i dokumentaristički elementi (autentični govori Branislava Lečića koji tumači ulogu Teje Kraja). U odnosu pak prema *Balkanskom špijunu*, uspostavlja se i izravniji intertekstualni odnos, ističe Janković, pa se značenje prvoga dijela trilogije još jednom preispisuje.

Janković uspijeva pokazati da analizirani tekstovi čine "neslužbenu trilogiju", i to ne samo tematskom povezanošću nego i uspostavljanjem intertekstualnih odnosa te, što je najzanimljivije, neprestanim vraćanjem izvorišnom tekstu kojem se pripisuju uvijek nova značenja. Pozivajući se na model analize i vrednovanja filmskih adaptacija Geoffreya Wagnera, autor ističe da tri analizirana filma odgovaraju trima Wagnerovim modelima: *Balkanski špijun* je najvjernija adaptacija, tj. odgovara transpoziciji, *Urnebesna tragedija* odgovara komentaru, a *Profesionalac* analogiji, kao najslobodnija od triju adaptacija. Na temelju danih analiza, Janković zaključuje kako se povećanjem vremenskoga jaza između drame i adaptacije povećava i politička angažiranost filmova, pa je u prvome primjeru politička kritika implicitnija i suptilnija, u drugome eksplicitnija, dok tek treći primjer iznosi jasnu eksplicitnu kritiku konkretnoga društvenog i političkog sustava postavljajući svojevrsni znak jednakosti i između staljinizma, titoizma, miloševićevizma kao i onoga što nakon tih "izama" slijedi.

Autorov analitički pristup prati i kritički prosuđuje status spomenutih filmova i nakon razdoblja njihova nastanka. Tako ujedno otvara i niz problema prisutnih u Kovačevićevu opusu, koji zovu na uvijek nova čitanja i tumačenja. Dovitljivo je i sugestivno izabrana i fotografija na naslovnici koja prikazuje kadar iz filma *Balkanski špijun* (Čvorović / Stojković skriven u travi promatra, tj. špijunira, podstanara dalekozorom), koja kao da predstavlja, osim osnovnog problema koji autor razmatra, i Čvorovićev pogled na ono što nadolazi, ne samo na nastavke, odnosno njegove slijednike, nego i događaje na društveno-političkom planu koje je predosjetio ili tiho najavio. A ti događaji ne ostaju zatvoreni u okvirima srpske suvremene povijesti, nego svoj odraz pronalaze jednako i u našim prilikama. Baš poput balkanskoga špijuna Čvorovića, čiji je pogled kroz dalekozor usmjeren i 30 godina unaprijed.

UDK: 791-24(497.5)"1970/71"(049.3)

Elvis Lenić

# O zametanju tragova

## Silvio Mirošničenko, 2013, *Kuda idu divlje svinje – subverzivna poetika Ive Štivičića i Ivana Hetricha*, Zagreb: Artizana

Hrvatski dokumentarist Silvio Mirošničenko prihvatio se nedavno zahtjevnog i hvalevrijednog publicističkoga zadatka vezanog uz povijest domaće televizijske produkcije. Mirošničenko je autor knjige *Kuda idu divlje svinje – subverzivna poetika Ive Štivičića i Ivana Hetricha*, koja se bavi istoimenom kultnom serijom nastalom u režiji Ivana Hetricha i po scenariju Ive Štivičića, snimanom tijekom jeseni 1970. i početkom zime 1971, a premijerno prikazanom u razdoblju od kraja travnja do kraja lipnja iste godine. Radnja serije odvija se od 1941. do kraja 1943. na zagrebačkoj periferiji i prati sukob dviju grupa švercera koje predvode osebujni Crni Rok (Ljubiša Samardžić) i Veriga (Jovan Ličina), a istodobno pratimo i mnoštvo živopisnih likova, protagonista toga dramatičnog razdoblja, u nadahnutim interpretacijama vrhunskih glumaca (Fabijan Šovagović, Ivo Serdar, Ilija Džuvalekovski, Zvonimir Torjanac, Izet Hajdarhodžić i dr.). Naročito je zanimljiv autorski svjetonazor pomalo netipičan za obradu spomenutoga razdoblja, budući da u seriji nema heroja, nego protagonisti jednostavno nastoje preživjeti, što je u kombinaciji s vrhunski napisanim i odglumljenim likovima te iznimno tečnom i učinkovitom režijom rezultiralo jednim od vrhunaca hrvatske televizijske produkcije.

Nastojeći što detaljnije i sveobuhvatnije analizirati taj televizijski fenomen, Mirošničenko je svoju knjigu podijelio na tri cjeline. Prva i najveća cjelina pod nazivom "Subverzivna poetika Ive Štivičića i Ivana Hetricha" sadrži četrdesetak autorovih eseja i zapisa koji nastoje obuhvatiti složeni fenomen ove kultne serije iz različitih aspekata. Mirošničenko nastoji pojasniti okolnosti u kojima je serija nastala i utjecaj ključnih kreativnih suradnika (režija, scenarij, gluma, montaža, glazba i dr.), zatim analizirati njezinu žanrovsku dimenziju, povezanost s drugim filmskim pokretima na području tadašnje Jugoslavije i mnoge druge sastavnice. Neki od tih eseja vrlo su inspirativni, poput teksta "Prva hrvatska serija na tragu film-noira i gangsterskih filmova" u kojem autor analizira narativne i stilske elemente serije koji se mogu dovesti u vezu sa spomenutim žanrovskim strujanjima u američkoj kinematografiji. Vrlo je zanimljivo i korištenje sjajne jazz glazbe Miljenka Prohaske, što je iznimno prepoznatljiva glazbena komponenta film noira, koja u seriji izvrsno funkcionira i u spoju s ruralnim ambijentima. Autor, nadalje, pokušava seriju koja tematski obiluje pesimizmom i životnim crnilom dovesti u vezu s poetikom znamenitog crnog vala (u tekstu "Kuda idu divlje svinje kao značajan doprinos poetici crnog vala") te se opravdano čudi kako nikome u mnogobrojnim osvrtima nakon njezine televizijske premijere nije pala na pamet ova poveznica.

U esejima iz ove cjeline osobitu pozornost privlači autorova temeljitost u proučavanju novinskih tekstova objavljenih neposredno nakon premijere, budući da podastire mnoštvo citata onodobnih kritičara, komentatora i publicista. Na taj način čitatelju pruža dragocjen

podatak o promjenama u percepciji umjetničkoga djela tijekom višedesetljetnog razdoblja, što podrazumijeva i činjenicu da je značaj velikih umjetničkih djela rijetko prepoznat od suvremenika. Možda najuočljivija zamjerka tekstovima iz ove cjeline odnosi se na njihovu stilsku heterogenost. Dok neki eseji zauzimaju desetak stranica, drugi više sliče kratkim dnevničkim zapisima, a takve bi impresije vjerojatno ostavile snažniji dojam ukomponirane u manji broj opsežnijih tekstova. Čak i tekst "Subverzivna poetika dramske serije Kuda idu divlje svinje", koji zauzima desetak stranica, djeluje tek kao nacrt onoga što je autor o toj problematici želio reći, iako je, sudeći prema podnaslovu knjige, trebao biti jedan od njezinih najanalitičnijih i najvažnijih dijelova.

Problematična je i teza u uvodnome tekstu da je serija nepravedno zapostavljena u odnosu na *Gruntovčane* (Krešo Golik, 1975) i druge poznate humoristične serije, iako su *Gruntovčani* čaplinovskom kombinacijom humora, melankolije i tuge dosegnuli gotovo nedostižnu razinu u okvirima domaće televizijske produkcije. Drugi dio knjige, prema autoru ovoga teksta ujedno i najzanimljiviji, sadrži razgovore s ključnim osobama koje su sudjelovale u stvaranju serije: scenaristom Ivom Štivičićem, glumcem Ljubišom Samardžićem i Suzanom Hetrich, kćerkom pokojnoga redatelja Ivana Hetricha. Svjedočanstva umjetnika koji su stvarali određena djela često su značajnija od naknadnih interpretacija kritičara i teoretičara, budući da pružaju pogled iznutra i daju izravan uvid u rekonstrukciju samoga procesa stvaranja, a tako je i u ovom slučaju. Mirošničenkovi sugovornici otkrivaju mnoge detalje vezane uz razradu projekta i proces snimanja, koji nam omogućuju dublji doživljaj i slojevitiju interpretaciju ove izvanredne serije. Naročito je zanimljiv razgovor sa Štivičićem, ujedno i najduži, što je razumljivo s obzirom na njegov značaj u realizaciji serije. Na samom početku razgovora Štivičić otkriva da je ideja za naslov *Kuda idu divlje svinje* potekla iz jednog pisma njemačkoga časnika, koji se žalio članovima obitelji da su lokalni ljudi poput divljih svinja. Kao što divlje svinje zameću svoje tragove čim osjete da im prijeti opasnost, tako su i protagonisti njegove serije vješti u kretanju polusvijetom i nastoje ne izaći na čistinu jer bi im to ugrozilo živote. Vrlo su zanimljivi i Štivičićevi filmski i literarni uzori (među najbolje filmove ubraja sjajni vestern *U tri i deset za Yumu – 3:10 to Yuma*, Delmer Daves, 1957), što dodatno pojašnjava njegov umjetnički svjetonazor i autorski pristup. Treći i završni dio knjige uključuje kratke biografije Štivičića i Hetricha te njihovu filmografiju, kao i najosnovnije podatke vezane uz seriju. U ovome dijelu nalaze se i sinopsisi svih deset epizoda, što može biti vrlo koristan podsjetnik čitateljima koji odavno nisu gledali seriju ili pojedine epizode i žele se ugrubo prisjetiti radnje.

Mirošničenkova knjiga u cjelini je vrlo zanimljivo i korisno djelo, unatoč ranije spomenutim nedostacima u njezinu prvome dijelu. Kombinacijom vlastitih promišljanja s opsežnim izjavama kreativnih sudionika, a naročito zahvaljujući trudu uloženom u iscrpno proučavanje novinskih tekstova suvremenika, Mirošničenko uspijeva predočiti slojevitost te narativno i stilsko bogatstvo serije iz različitih perspektiva. Čak i ako vam autorove analize pojedinih elemenata ostavljaju dojam povremene nedorađenosti, knjiga je vrelo iznimno korisnih informacija o seriji, koje ni upućeniji gledatelji vjerojatno ne znaju, a naročito je bitna, kao što je već napomenuto, njezina arhivska komponenta koja uključuje obilno citiranje tekstova suvremenika. Knjiga nudi određene zaključke i poveznice s kojima se čitatelj ne mora složiti, ali možda će ga uputiti na razmišljanja kojima tijekom prijašnjih gledanja nije bio sklon ili barem navesti da uživa u ponovnom gledanju. Budući da imamo barem još nekoliko izvrsnih hrvatskih televizijskih serija, bilo bi sjajno da i njima netko posveti ovoliko publicističkoga truda.

UDK: 791.633-051KIPKE, Ž.(049.3)

Janko Heidl

# Posveta suvremenim umjetničkim praksama

## Željko Kipke, 2013, *Glasnogovornici apokalipse*, Zagreb: Durieux

U posljednjem, dnevnički ugođenom tekstu knjige *Glasnogovornici apokalipse*, naslovljenom "Deset dana veljače", a izvorno napisanom za *Sarajevske bilježnice*, br. 32–33. iz 2011, Željko Kipke opisuje kako je na zagrebačkoj promociji knjige Hansa Beltinga na temu kraja povijesti umjetnosti od predstavljača čuo koje su sve teorijske knjige pročitali, no nije čuo ono što ga je zanimalo – koliko poznaju živu umjetničku scenu i što o njoj misle. Silnim teorijama učene se glave, smatra Kipke, brane pred najezdom umjetničkih strategija: "U doba kada su pravila umjetničkog ponašanja sve samo ne pravila nemoguće je iznaći teorijsku jedinicu koja bi pokrila živo stanje stvari. Teško je formacije bez prepoznatljivog stila ili poželjne strategije opravdati u pisanom obliku. Stoga sam predavanja o kraju povijesti umjetnosti doživio kao niz opravdanja za postojanje teorijske discipline koja učestalo preispituje razloge vlastita postojanja."

Slikar i pisac koji, kako veli, "povremeno djeluje u području filma" (a što će reći da je autor petnaestak kratkih filmova eksperimentalnog duha te filmski kritičar), Željko Kipke nije, dakle, sklon klasičnom teoretiziranju, a još manje slijeđenju ustaljenih obrazaca u pisanju o umjetnosti, kao ni uvažavanju jasnih podjela same umjetnosti na ovu ili onu. Protivnik je i umjetničkoga djelovanja ograničenoga na poštovanje granica, a zauzima se za međusobno prepletanje svih vrsta i načina umjetničkog izraza, za postupke premještanja jednoga medija u drugi. U onome što Kipke zajednički imenuje "suvremene umjetničke prakse", takav je *modus operandi* razmjerno prihvaćen, no i u prošlosti su mnogobrojni umjetnici djelovali u više umjetničkih područja, mada se zbog medijskoga i povijesno-umjetničkoga formalizma često isticala i priznavala tek neka, najistaknutija, najplodnija grana pojedinčeva izražavanja, pa je ovaj poznat kao slikar, a onaj kao pjesnik, mada su i jedan i drugi i slikali i pisali pjesme.

Teorije, historiografije, klasifikacije olakšavaju nam sporazumijevanje i uvelike pomažu razumijevanju i poimanju, pa i uživanju u umjetničkim djelima, kao i u izgradnji i učvršćivanju njihova društvenog ugleda. No i nakon bezbrojnih tekstova, do danas ostaje neriješena zagonetka koja se krije u srži svake kreacije, tajna čarolije uspjelog umjetničkog djela, misterij talenta koji izmiče znanstvenim postupcima i metodama i koji još nitko nije uspio objasniti. U recentnom dokumentarnom filmu *Nepozvani kod Bergmana* (*Trespassing Bergman*, 2013) Jane Magnusson i Hyneka Pallasa, u nas prikazanom na 10. ZagrebDoxu, poklonik filmova velikoga švedskoga redatelja Ingmara Bergmana, američki redatelj Woody Allen zbori, citiramo *ad lib*: "Ja mogu snimiti posve isti kadar kao i Bergman – istom kamerom, na istom materijalu, istim objektivom, uz isti izrez, iz istoga kuta, na istoj udaljenosti od glumca, koji je dobar. I neki drugi redatelj može učiniti isto. Kad to prikažemo, moj kadar bit će dobar ili dosta dobar. Od ovog drugog redatelja također. Ali Bergmanov kadar, isti u svim tehničkim aspektima, zrači nekom posebnom snagom. A to je zato što Bergman ima nešto što imaju svi

veliki umjetnici – osobit talent." Ugledni hrvatski sineast Zoran Tadić znao je govoriti kako kvaliteta filma ovisi o moralnome stavu autora, a slično se tumačenje primjerice provlači kroz cijenjena, filmskoj umjetnosti posvećena, u nas relativno nedavno prevedena djela francuskoga filozofa Gillesa Deleuzea, *Film 1: Slika-pokret* (*Cinema I: L'image-mouvement*, 1983; 2010) i *Film II: Slika-vrijeme* (*Cinema II: L'image-temps*, 1985; 2013). Mnogi će slavni redatelj jasno i nedvosmisleno reći kako je presudna osobina za bavljenje filmskom režijom – talent koji netko ima ili nema.

Ne spominjući navedene primjere, no vodeći se suglasnim *neznanstvenim* razmišljanjima, koja možda i prirodnije rezoniraju sa središnjom enigmom, Kipke izbjegava uobičajene obrasce i pristupe, kako u upijanju umjetnosti tako i u pisanju o njoj. U skladu s time, on ne zastaje da bi razložio ili objasnio svoja polazišta, tek ih povremeno naznačava u rasutim usputnim natuknicama, no ona su ipak jasno čitljiva iz sadržaja pojedinih tekstova, a i iz ovdje uknjižene cjeline.

Knjiga *Glasnogovornici apokalipse* sastavljena je od 58 tekstova objavljenih između 1991. i 2012. u publikacijama kao što su *Hrvatski filmski ljetopis*, *Globus*, *Oris*, *Fantom slobode* ili internetski portal ‹filmovi.hr›, a ponajviše u *Art magazinu Kontura*, *Jutarnjem listu* i u emisiji *Triptih* Trećeg programa Hrvatskoga radija. Riječ je o integralnim inačicama osvrta koji su pri izvornom objavljivanju često bili kraćeni, silom prostornih ograničenja, a ovom ih je prigodom autor organizirao u šest cjelina nazvanih: "Policijske priče, društveni neposluh i nadzorne kamere"; "Dva brda"; "Dvojnici"; "Fantazmagoričari"; "Totalna režija života" i "Glasnogovornici apokalipse". S obzirom na navedenu Kipkeovu težnju k ignoriranju pa i nepriznavanju uskospecijalističkoga rakursa, razumljivo je da *Glasnogovornici apokalipse* nije knjiga o filmu, već o mnogim umjetnostima, odnosno svemu što pripada *suvremenim umjetničkim praksama*, uglavnom onima što se predstavljaju u izložbenim prostorima, među kojima su Kipkeova najčešća odredišta muzeji i galerije u Beču i Grazu te Venecijanski bijenale. Tim *umjetničkim praksama*, koje se danas lome u beskonačni niz fraktala, pripada i film, koji Kipke prati i u regularnom kinodvoranskom i festivalskom izdanju – ponajviše ga intrigiraju ostvarenja što teže širenju granica, pomicanju medijskih shema, traženju izlaza iz pravilnog okvira slike, potkopavanju standarda, otvorenosti prema novim izazovima, kao što su igrani *Ulaz u prazninu* (*Enter the Void*, 2009) Gaspara Noëa, koji "istražuje i vizualizira drugačiju stvarnost", te dokumentarni *Zvuk Insekata: Bilješke o mumiji* (*The Sound of Insects: Record of a Mummy*, 2009) Petera Liechtija, koji "omekšava granice dokumentarizma", ili *Pina* (2011) Wima Wendersa, koji je pokazao kako se "komercijalna tehnologija (3D) može učinkovito prilagoditi potrebama sofisticiranog umjetničkoga projekta" – ali je, reklo bi se, još zainteresiraniji za djela stvaratelja koji "svoja filmska rješenja uglavnom pokazuju pod svodovima galerija i muzeja, koji u filmskim strategijama traže nova rješenja za slikarski posao." Dakle, za ono što se uobičajeno naziva proširenim filmom, ali i za radove koji naprosto činjenicom postojanja obogaćuju sliku o djelovanju i djelu nekog umjetnika, kao što su primjerice amaterski kućni filmovi Renea Magrittea, kojima je poduprta izložba toga belgijskoga slikara nadrealizma u bečkome muzeju Albertina 2011/2012. ili (eksperimentalni) filmovi američkoga književnika i slikara Williama Burroughsa prikazivani u sklopu interaktivne izložbe o njemu u bečkoj Kunsthalle 2012.

Ne vjerujući u model klasične zapadnjačke kritike koja se služi vremenskom linijom kako bi jasno označila i odvojila začetnika od sljedbenika, ne želeći "zaglibiti u razglabanje o razvojnim etapama", jer "izlišno je izazivati progresivnost na terenima umjetnosti", Kipke se oslanja na pronalaženje veza i smisla u podudarnostima koje, smatra, nisu i ne mogu biti

slučajne, na detektiranje energetskih sjecišta, na "prepoznavanje tajnoga koda", na djelovanje šifri i skrivenih poruka u memoriji gledatelja. Vođen uvjerljivo dosljednom intuicijom, oslobođen znanstvenih imperativa, mnoge će teze ostaviti bez čvrstog argumenta, što posve odgovara profilnom samoodređenju.

Nadahnut tekst o hrvatskom multimedijskom umjetniku i doajenu eksperimentalnoga filma Ivanu Ladislavu Galeti za katalog Galetine izložbe *Krajolik nulte točke. Eksperimenti i istraživanja* u zagrebačkom MSU 2011, napisao je na temelju sna o tome kako Galetin umjetnički materijal obvezno mora usporediti s tsunamijem koji je u proljeće iste godine poharao japanske otoke. "Doista neobična usporedba, no kako je potaknuta snom nikako je nisam mogao zanemariti", konstatira Kipke. Energetska veza, posljedica "taloženja komprimirane poruke tajnog koda" odaslanoga Galetinim djelom, zar ne? Razmatranje pak opusa, mahom njegova filmskoga dijela, izbjeglog *enfanta terriblea* hrvatske filmske i likovne scene Vlade Kristla provući će kroz paralele s (naizgled sporednim) motivima filma *Opečeni suncem* (*Utomlyonnye solntsem*, 1994) Nikite Mihalkova, i to *samo zato* što je ciklus Kristlovih filmova prikazan u istom prostoru i u približno isto vrijeme kao i ruski dobitnik Oscara, a mjesto projekcija, zagrebački ZKM, poslužit će i kao otponac za pronalaženje kazališnoga u izrazu Kristla i Mihalkova. Mada u tom prostoru neuobičajenom za kinoprojekcije prikazani bez posebne namjere za međusobnim usporedbama, Kipkea će ta činjenica podudarne slučajnosti ("koincidencije se ne zbivaju tek tako") osokoliti na otkrivanje nemalog broja zajedničkih crta između Kristlova opusa i Mihalkovljeva filma, koje se u njegovoj interpretaciji pokazuju kao nimalo beznačajne, kako u smislu srodnosti kreativnih senzibiliteta tako i u smislu umjetničkoga interpretiranja društveno-politički obilježenih tema kojima su se bavili i sovjetsko-ruski i jugoslavensko-hrvatsko-njemački autor.

Strategija povezivanja umjetničkih opusa na temelju održavanja izložbi autora u bliskom vremenskom razmaku i u fizičkoj blizini Kipkeu je osobito mila. Na taj će način spojiti francuskoga dramatičara, pjesnika, glumca i kazališnog redatelja Antonina Artauda (1896–1948) i austrijskog autora eksperimentalnih filmova Martina Arnolda, rođenoga jedanaest godina nakon Artaudove smrti; talijanskoga manirističkoga slikara iz 16. st. Arcimbolda (u čijem radu pronalazi "filmske strategije") i američkoga likovnoga umjetnika i filmskoga eksperimentatora Matthewa Barneya (1967); filmski festival u Motovunu s umjetničkim događanjima u Rovinjskom selu u Studiu Golo brdo, itd. Ako se s jedne strane rečeni pristup može doimati prilično proizvoljnim, s druge je teško poreći da među tako *nasumično* izabranim djelima ili opusima, nerijetko nastalima u različitim društveno-povijesno-umjetničkim okolnostima, uistinu postoje mnoga zajednička obilježja koja začudno nadilaze razinu podrazumijevajuće temeljne sličnosti. Kipkeova interpretativna strategija živo zainteresiranog konzumenta i perceptivnog opservatora (i sudionika, što spominje samo kad je nužno, primjerice u osobito zanimljivom obljetničkom tekstu o "tamom zavijenom" djelovanju RZU, Radne zajednice umjetnika okupljene oko zagrebačkog izložbenog prostora Podrum 1978–80), koji naglašava umreženost kreativnih silnica neovisno o vremenu i prostoru nastanka – jer sve se to zbiva u fascinantnoj sferi umjetničkoga pregalaštva – uspijeva poljuljati vjeru u monolitnu ispravnost klasičnoga pristupa te sugestivno naznačiti i zastupati mogući alternativni, odnosno paralelni model.

UDK: 791.6(497.1)(049.3)

Petra Belc

# Celuloidno oružje prošlosti u borbi za razumijevanje budućnosti

## Boris Buden, Želimir Žilnik, kuda.org i ostali, 2013, *Uvod u prošlost*, Novi Sad: Centar za nove medije_kuda.org

Što je u poimanju suvremenoga društva prošlost, i tko danas nosi legitimno pravo na njeno ispisivanje ili interpretaciju? Koji je to ključ kroz koji je ovu prošlost moguće čitati, i – imajući na umu da je razumijevanje prošlosti od ključnog značaja za orijentaciju u postojećem trenutku – koji su njeni dijelovi/segmenti/fragmenti relevantni za stanovnika današnjice koji posljedice te prošlosti živi? Ova pitanja još su kompleksnija ako se odnose na zemlju koje je povijest bremenita složenim društveno-političkim pitanjima i ako se u odgovorima na njih ne krije tek razjašnjavanje shvaćanja te konkretne geolokacijske točke, već je ta točka istodobno i središte u kojem se isprepleli prošlost, odnosno prepleću se sadašnjost i budućnost cijelog (starog) Zapadnog svijeta. Središte koje danas poput tragikomične figure usisava u sebe sve neriješene komplekse vlastite povijesti, ali i europske. Kako je to Marina Gržinić u eseju "On the Re-politicisation of Art through Contamination" (2006) napisala – "označeni kao Istočna Europa, stigmatizirani kao Balkan, i traumatizirani kao bivša Jugoslavija". Riječ je, naravno, o prošlosti Jugoslavije.

U raspletanje ovih pitanja upustili su se hrvatski teoretičar i filozof Boris Buden, koji je postavio teorijski okvir i razmotao pojedine interpretativne rukavce, i srpski redatelj Želimir Žilnik koji progovara o vlastitu redateljskom i životnom iskustvu, a problemsko se polje kako u ovom tekstu tako i u samoj knjizi otvara ne samo pitanjem prošlosti već i spomenom ovih nacionalnih identitetskih odrednica. "Srpski redatelj Želimir Žilnik": što je to u stvaralaštvu Želimira Žilnika (danas) srpsko, imajući na umu da je većina njegovih filmova nastala u Jugoslaviji, pita (se) Boris Buden u jednom od uvodnih poglavlja knjige, i može li se Žilnikov radikalni stav danas "naknadno valorizirati neradikalnim sredstvima: kulturnom odnosno, kao u našem slučaju, filmskom teorijom, historijom umjetnosti, (…) kuratiranjem kulturne baštine, nacionalnom kanonizacijom, itd.?" (Buden, 40). Upravo stoga Buden poseže za radikalnim mjerama, pa tako u ovoj knjizi čitatelj neće naići na obilje fusnota, na bibliografiju koja prati tekst ili na citatne reference. Diskurs *Uvoda u prošlost* ne podliježe nekom specifičnom disciplinarnom jeziku – povjesničarskom, filmološkom, politološkom… – već je knjiga pisana "svojevoljno odabranim amaterizmom jezika" pri čemu se hrvatski, srpski i engleski ovdje ponašaju besprijevodno ravnopravno.[1] Neki bi stoga mogli prigovoriti Budenovoj i Žilnikovoj knjizi na manjku histo-

**1** Njihova će jedina razdjelna posebnost u kontekstu ove knjige biti na razini prijeloma odnosno dizajna, još jednog detalja kojim se knjiga ističe u svojoj specifičnosti. Blaga/umjerena radikalnost prijeloma i

riografski verificiranog znanja,[2] no upravo je to problemska točka s kojom se Buden hvata u koštac – "sa samosviješću amatera koji je postao svjestan govana u koja su ga uvalili svi ti silni profesionalnci" – i svojim uvodnim ogradama sjajno otklanja ovaj prigovor.

Budući da Buden polazi od ideje da živimo u "kulturi prošlosti", u vremenu koje iskazuje opsesivno zanimanje za prošlo(st), *prošlost* kojom se Buden u ovoj knjizi bavi zapravo je "posthistorijska kategorija", kulturna povijest koja je danas kulturna dimenzija vremena samog. "U mjeri u kojoj smo svjesni prošlosti, svjesni smo je kao kulture", zapisao je Buden. Budenovi eseji pritom komplementiraju Žilnikove riječi, a knjiga se temelji na razgovoru koji je Buden vodio sa Žilnikom potkraj 2009. u Novom Sadu, pri čemu se i samo autorstvo knjige rasplinjuje u oblaku intertekstualnosti: za ideju, transkripciju razgovora i redakciju knjige zaslužan je novosadski kolektiv kuda.org, a Budenovi fragmentarni eseji inspirirani su Žilnikovim govorom o vlastitu filmskom iskustvu, protkanom britkim analizama društveno-političkog stanja, kako bivše Jugoslavije tako i njenih današnjih post-zemalja. Iako recenziju ove knjige čitate u filmskome časopisu, *Uvod u prošlost* ne bavi se primarno Žilnikom kao redateljem ni njegovim filmskim opusom, što dakako ne znači da knjiga ne obiluje vrijednom historijskom građom, kako jugoslavenske tako i same Žilnikove filmske prakse, kao i Budenovim opaskama vezanima uz probleme formiranja kanona (koji se upravo tiču službenih institucionalnih narativa), filmske teorije, autorskoga filma i filma kao kritičkog oružja uopće.

Crvena nit koja se, dakle, provlači ovom knjigom jest u svojoj srži kritički politička, a na strukturnoj je razini zapisano Žilnikovo iskustvo omeđeno Budenovim teorijskim okvirima, odnosno pitanjima/biljezima kroz koje čitamo pojedine Žilnikove fragmente. UDBA, Cenzura, Staljinizam, Tito(izam) i JNA postaje su od kojih se sastoji ovo filmično putovanje kroz prošlost i koje uokviruju Žilnikova izlaganja koja sežu do 1945. i početaka poslijeratne kinematografije u Beogradu. Obilje anegdotalnih pojedinosti i široj publici slabo poznatih detalja o administrativnom ustroju srpske (jugoslavenske) kinematografije iz "prve ruke" pritom se pretvara u zabavno rasvjetno tijelo koje pomaže demistificirati neka opća mjesta o jugoslavenskoj kinematografiji, a posredovanjem toga i trgnuti čitatelja da kritički sagleda današnju postsocijalističku tragičnu realnost. U prvome se redu ovdje misli na pitanje cenzure. "Mistifikacije su ozakonile konfuziju. (...) Ma koliko kopali, ne bismo pronašli značajan domaći film, koji nije ugledao dan, odnosno mrak kina, jer ga je cenzura stopirala. Toga, prosto, nema", naglašava primjerice Žilnik u poglavlju o cenzuri. Ovo naravno ne znači da određenog oblika cenzure (ili prisilne autocenzure) nije bilo, i ovdje nailazimo na fenomen paradoksalne Titove vanjske politike, odnosno "pozicije da se i iz ideološke štete na unutrašnjem planu izvuče spoljnopolitička korist", kako to pojašnjava Radina Vučetić u knjizi *Kokakola socijalizam*.[3] U skladu s ovom tendencijom jugosla-

tipografije podsjećaju na legendarni *Arkzin*, antiratni fanzin i nešto kasnije velikoformatni dvotjednik, u kojem je Buden objavio dvadesetak svojih tekstova. Ova tipografska raznolikost služila je urednicima i piscima u Arkzinu da istaknu "višestrukost različitih glasova", a u istom ju je ključu moguće čitati i u *Uvodu u prošlost*.

**2** Na zagrebačkome predstavljanju knjige Žilnik je istaknuo kako nije dozvolio ni jednom podatku da izađe u tisak prije nego što je on sam sve nekoliko puta naknadno provjerio.

**3** Ovoj su političkoj paradoksalnosti bili podložni i sami filmski redatelji poput primjerice Makavejeva, koji je svojim filmovima kritizirao vlastitu zemlju, dok je na njihovu predstavljanju u Americi o Jugoslaviji imao samo riječi hvale.

venske vanjske politike, mnogo je "povijesnih činjenica i tvrdnji" u ovoj knjizi relativizirano. Da u ono vrijeme primjerice sve nije bilo toliko crno (ili pak bijelo), podsjetit će nas Žilnik i razgovorom koji je nakon emigracije u Njemačku vodio s Alexandrom Klugeom, tadašnjim predsjednikom Udruženja filmskih radnika. Klugea je, naime, iznimno zanimao produkcijski model proizvodnje filma u Jugoslaviji, za koji je izjavio da je riječ o "najbolje uređenom fondovskom sistemu u Europi" sa željom da ga kopira (101), a Žilnika su Nijemci pritom upozoravali da u njihovoj zemlji ipak ne može "raditi toliko eksplicitno angažovane filmove".

Čitatelj pritom ne može ne primijetiti (pri čemu ovo ne treba zvučati kao nostalgična žalopojka, nego poziv na kritičko djelovanje!) do koje su mjere rukovodioci, partijski funkcioneri uključeni u filmsku industriju tijekom 1960-ih, bili vješti menadžeri i (pro)aktivni inicijatori određenih filmskih projekata, političari koji su bili u stanju prepoznati kulturnu vrijednost određenog "proizvoda" i, unatoč unutarnjim estetsko-političkim previranjima, osigurati demokratičnost polemike i omogućiti filmu plasman na zapadno umjetničko tržište.[4] Gledana iz današnje vizure oportunizma, klijentelizma i konformizma kakav u hrvatskoj kulturi i kinematografiji vlada na različitim proizvodnim razinama, ova se "mračna" Jugoslavenska prošlost i crni val kao njen izdanak doimaju kao umjetnički El Dorado, pri čemu je mlađim (samim time i životno naivnijim) generacijama nemoguće ne zapitati se zašto danas ne postoje ozbiljniji kritički glasovi/radovi koji preispituju ili prokazuju postojeći hrvatski kako umjetnički tako i društveno-politički poredak. Čini se kao da mu je nasušno potreban, ako ne želimo konformistički rezignirano tonuti još dublje u *status quo* tapšući se pritom po leđima u znak potpore za estetiziranu pasivnost koju proizvodimo.

Iako su produkcijske i prikazivačke odluke jugoslavenske kinematografije bile obilježene političkim i ideološkim diskursom, a film je, kako Žilnik i Buden kažu, u Jugoslaviji bio propagandni medij, Žilnikova prebiranja po sjećanjima na suradnju i susrete s primjerice Dragišom Đurićem i Ratkom Draževićem (direktori Avala filma), ili okupljanjem radne grupe Savjetovanja o problemu kinematografije koju je organizirala Komisija predsjedništva SKJ za kulturu, otkrivaju da su se na rukovodećim mjestima nalazili možda podobni, ali u svakom slučaju inteligentni pojedinci ("prva garnitura intelektualaca – funkcionera", reći će Žilnik) sposobni proizvesti i prepoznati djela umjetničke, ali i tržišne kvalitete. Primjer za to je svakako i Svetozar Udovički, direktor novosadske kuće *Neoplanta film* koja produkcijski stoji iza nekih od najvećih crnovalovskih ostvarenja, poput *Ranih radova* (Želimir Žilnik, 1969) i *W. R. misterije organizma* (Dušan Makavejev, 1971), i čiji je značaj za kulturnu povijest zemalja bivše Jugoslavije iznimno velik, no istodobno potpuno zaboravljen. Inače, slučaj *Neoplanta filma* i njegova ukidanja također je jedna od tema kojom se u sklopu projekata "Trajni čas umetnosti", "Medijska ontologija" i "Političke prakse (post-)jugoslavenske umetnosti" bavi novosadski kuda.org, izdavač i inicijator ove knjige koja je i sama dio spomenutih istraživačkih projekata.

Iako film nije središnja točka zanimanja *Uvoda u prošlost*, u ovoj se knjizi on promatra kao umjetnost koja u sebi ne samo da nosi moć društvene kritike, već i posjeduje upliv u stvarnost u vidu pokušaja njena mijenjanja, koji takoreći može – upravo stoga što nam je svakodnevica natopljena prošlošću – djelovati i transhistorijski. Promatrani iz postjugoslavenske vizure, Žilnikovi se filmovi – kao i filmovi crnog vala uopće – kritički ne odnose samo spram jugoslavenskog socijalizma, već i





**4** "Iz 'crvene' zemlje, sa crvenim pasošem, oni su stizali na crvene tepihe vodećih filmskih festivala sa svojim crnim filmovima", piše Radina Vučetić u već spomenutoj knjizi *Kokakola socijalizam* (161).

spram neoliberalne demokracije u kojoj danas živimo. Budenu oni služe kako bi prokazao nekritičko ideološko tupilo u koje smo uronjeni, ali i skrenuo pozornost na diskrepancije koje su se nalazile u srži samog jugoslavenskog socijalizma, i kojih nas je sadržaj (spomenutih filmova) upozoravao na ono što smo nakon 1989. bili u prigodi okusiti. Upravo stoga zabilježeno iskustvo filmskoga djelatnika koji se aktivno bavio kritičkim preispitivanjem društva i političkog uređenja predstavlja prilično relevantnu ulaznu točku u pokušaj raščlambe ideološkoga čvora u kojem se danas nalaze balkanski *post-stanovnici*, jer koliko god suvremeni angažirani (akademski) ljevičari nisu skloni tom priznanju, umjetnost – a pogotovo film – i njene proizvodne prakse na nekoliko razina istodobno odražavaju i reflektiraju pojedino ekonomsko-političko uređenje i dominantne nacionalne svjetonazore (izravno – kroz afirmaciju, ili neizravno – kroz kritiku istih) te su mjesto mogućeg kritičkog otpora.

Tako će Žilnik primjerice istaknuti da je sredinom 1960-ih u Jugoslaviji postojalo privatno-javno poduzetništvo u kulturi (79), upozoriti na pojavu i efekte restaljinizacije kroz analizu aspekata filmske proizvodnje (89), dok će Budenu *Kad budem mrtav i beo* (1967) Živojina Pavlovića poslužiti kako bi s jedne strane (i ne samo na ovome mjestu) podcrtao postojanje prekarnog rada u socijalističkoj Jugoslaviji, a s druge skrenuo pozornost na ondašnju medijsku slobodu i na moć kulturne industrije koju svatko može (is)koristiti za vlastite namjere: bespoštednu kritiku postojećeg sustava ili osobni probitak u svijet *showbussinesa*. "U svojoj konkretnoj historijskoj situaciji, Džimi Barka se našao oči u oči s kapitalističkom istinom reformiranog jugoslavenskog socijalizma – i izgubio", piše Buden (201). U tom će smislu Buden i zaključiti da je jedan od najvažnijih razloga partijske borbe protiv crnovalnog filma (1969) bio zapravo pokazatelj njezine nemoći i svijesti o propalom socijalističkom projektu, jer jedino na što je još mogla utjecati nije bila izgradnja boljeg društva, već kreiranje bolje slike "već mrtvog društva" za sve buduće naraštaje.

Zanimljivih (filmskih i povijesnih) podataka i teorijskih meandriranja iznesenih u ovoj knjizi je mnoštvo[5] – od produkcijskih modela preko anegdotalnih epizoda iz Žilnikova privatnog života, sve do teorija o jugoslavenskom eksperimentalnom film – a njihova bi mjestimično i vrlo provokativna interpretacija mogla podjednako zainteresirati filmologe, povjesničare i kulturologe, kao uostalom i sve one koji se zanimaju za (kulturnu i filmsku) povijest Jugoslavije. Pritom se čini da su Žilnik & Buden idealna kombinacija. Postoji li itko prikladniji za govor o tim temama od onih koji svojim djelovanjem u okviru tih istih tema kulturu upravo i kreiraju? Jedina zamjerka ovoj knjizi moguća je na razini njene sadržajne i teorijske rasplinutosti, praćene određenom relativizacijom povijesnih činjenica kojima bi, iako u konačnici pokazuju diskrepanciju inherentnu jugoslavenskom socijalizmu, dobro došlo i nekoliko čvršće zabodenih ili strateški bolje postavljenih poentirajućih zastavica. Ovdje ne postoji naime ona britka kritička jasnoća koju, recimo, posjeduju Budenovi eseji sakupljeni u *Kaptolskom kolodvoru*, već se tekst ponaša kao otvoreno i inspirativno esejističko polje u koje je moguće zahvaćati u raznim smjerovima i na raznim dubinama, dok je na uporabnoj razini ritam čitanja povremeno otežan zbog izmjene Žilnikovih i Budenovih segmenata koji posjeduju očekivanu diskurzivnu razliku.

*Uvod u prošlost* svakako plijeni svojom "eksperimentalnom" strukturom, kritičkim



**5** Iako se, naravno, radi o probranom i redigiranom tekstu, vrijedi istaknuti da je Žilnik pred kamerom govorio više od dvadeset sati.

angažmanom i plemenitim namjerama, a vlastitu dosljednost u vrijednostima i stavovima iskazuje činjenicom da knjigu ne morate kupiti. Iako se nalazi na policama pojedinih hrvatskih knjižara[6] *Uvod u prošlost* objavljen je pod *copy left* licencijom pa ga je moguće besplatno skinuti sa stranica novosadskoga Centra za nove medije.

S obzirom na to da se struktura knjige sasvim vjerojatno prelila i na strukturu same recenzije koju čitate, zaključila bih tekst dvama citatima koji bi ublažili eventualni izostanak poante i ponukali čitatelje da se prihvate *Uvoda u prošlost*. Prijeko nam je potreban ako želimo da hrvatski film (ponovno) postane celuloidno oružje kojim se moguće boriti za bolju budućnost.

*A ratni profiteri i kriminalci su se, za razliku od naivnih rodoljuba i domoljuba, davno već dogovorili o zajedničkim interesima. Jedan od tih interesa je svakako i taj da se izbjegne suočavanje s prošlošću, kako ih nitko ne bi pitao o njihovoj ulozi u prvobitnoj akumulaciji kapitala na balkanski način.*

Lino Veljak – "Na valovima političkog kretenizma"

*A upravo je to jedna od glavnih intencija ove knjige – pružiti otpor autoritarnoj kanonizaciji kao bogomdanom pravu institucionalizirane kulturne prakse, sabotirati projekt nacionalne baštine, ukazati na njegova imanentna proturječja, falsifikacije i manipulacije kulturnim i društvenim vrijednostima, na njegovu ideološku funkciju i političku zlouporabu.*

Boris Buden, *Uvod u prošlost*

**6** Knjiga se doista prodaje u mekom uvezu bazičnih bijelih korica otisnuta na recikliranom papiru, no dok je u Novom Sadu njena cijena oko 20-ak kuna, u Superknjižari biste za *Uvod u prošlost* trebali izdvojiti 70 kuna.

PETRA BELC:
CELULOIDNO
ORUŽJE
PROŠLOSTI
U BORBI ZA
RAZUMIJEVANJE
BUDUĆNOSTI

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

*Saturday Night Live*

UDK: 791.221.2(410:73)"196/210":7.097

Josip Vujčić

# Razvoj novijega britanskog i američkog *sitcoma*

## 2. dio – Sjedinjene Američke Države

**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 ovome dijelu pratimo američku televizijsku komediju od 1960-ih do danas.

**Ključne riječi:** *sitcom*, Velika Britanija, SAD, TV format, humor, satira

### SAD: 1960-e

Iako američka *stand-up* komedija vuče korijene još od Marka Twaina, čije ime nosi najcjenjenija američka nagrada za komediju, te su joj temelje postavili bivši vodviljski izvođači poput Boba Hopea, Georgea Burnsa i Jacka Bennyja, ona svoje najznačajnije razdoblje doživljava početkom 1960-ih. Tada na scenu stupa nova generacija predvođena Georgeom Carlinom, Richardom Pryorom, Billom Cosbyjem, Donom Ricklesom, Joan Rivers i Woodyjem Allenom. Najutjecajniji od svih bio je, međutim, bivši radijski voditelj Johnny Carson koji 1962. preuzima mjesto domaćina kasnonoćne[1] razgovorne emisije (*talk showa*) NBC-ja *The Tonight Show*. Carson redovito poziva *stand-up* komičare kao goste i daje im priliku da nastupaju pred širom publikom. Postao je toliko utjecajan da je njegova reakcija bila dovoljna za stvaranje ili dokidanje nečije karijere. Nakon što bi komičar izveo svoj nastup pred publikom, Johnny je reagirao na tri moguća načina o kojima je ovisila komičarova karijera. Ako je Johnny šutio i ostao sjediti za svojim stolom – karijera je bila gotova, ako je zapljeskao i došao rukovati se s komičarom – karijera je još imala šanse, a ako se smijao i pozvao komičara da sjedne na kauč za daljnji razgovor – zvijezda je bila rođena (vidi film *Joan Rivers: A Piece of Work*, Ricki Stern i Anne Sundberg, 2010). Mnogi komičari, od Georgea Carlina do Joan Rivers, velike zasluge za svoj uspjeh pripisuju Carsonu. Nakon što su postali "Carsonovi miljenici", dobivali su učestale pozive za nastupe na *Tonight Showu* i sve im je više rasla popularnost. Kada je riječ o probijanju na televiziju, između britanskih i američkih komičara postojala je, međutim, ključna razlika.

Dok su Britanci svoje "skandalozne" skečeve iz kazališta mogli izvoditi na BBC-ju, američki su komičari svoj materijal morali cenzurirati i prilagođavati "obiteljskoj publici". Ovo se nije odnosilo samo na komičare. Godine 1967. na svom nastupu u *The Ed Sullivan Showu* na CBS-u grupa The Rolling Stones morala je prekrojiti pjesmu *Let's Spend the Night Together* u *Let's Spend Some Time Together*.

1 Američki večernji TV program dijeli se na *primetime* (udarni termin, 20-23 sata) te *late night* (kasnonoćni, od 23-2 sata).

Johnny Carson

Televizijska cenzura značila je da su komičari poput Georgea Carlina morali izvoditi jedan materijal u klubovima, a sasvim drugi na televiziji. Najbolja je ilustracija tog fenomena album Georgea Carlina iz 1972. pod nazivom *FM & AM*, koji se sastojao od jedne strane ploče s "obiteljskim humorom" (AM) te druge s ozbiljnom kritikom društva (FM). Iste godine Carlin izdaje album *Razredni klaun* (*Class Clown*) s najpoznatijom kritikom tadašnje televizije – skečom *Sedam prljavih riječi* (*Seven Dirty Words*), koji govori o sedam riječi koje ne smiju biti izrečene na televiziji.

Kako *stand-up* komedija u većini slučajeva nije omogućavala ugodan život i financijsko blagostanje, komičari su prihvatili tezu po kojoj imaju tri načina da se proslave. Prvi je bio osigurati vlastiti *talk show* na nacionalnoj televiziji, drugi je bio igrati u humorističkoj seriji, a treći napraviti filmsku karijeru. Većina ih se odlučila za varijantu s humorističkim serijama. *Sitcomi*, ili situacijske komedije, doživjeli su veliku popularnost 1950-ih, ponajviše zbog uspjeha *Volim Lucy* (*I Love Lucy*, 1951-57) s Lucille Ball i *Medenog mjeseca* (*The Honeymooners*, 1955-56) s Jackiejem Gleasonom, te početkom 1960-ih s *The Andy Griffith Showom*, koji pretvara Rona Howarda u dječju zvijezdu. Potkraj 1960-ih televizijske kuće počinju stvarati *sitcome* oko etabliranih *stand-up* komičara. Godine 1969. NBC producira *sitcom The Bill Cosby Show* u kojem Bill Cosby glumi profesora tjelesnog odgoja u srednjoj školi. Serija je trajala samo dvije sezone i nije doživjela uspjeh kod kritike, usprkos dobroj gledanosti.

Godine 1967. komičarka Carol Burnett, čija je mentorica i bliska prijateljica bila tada već televizijska legenda Lucille Ball, dobiva ugovor od CBS-a za jednu sezonu serije koje je žanr i format potpuno ovisio o njezinoj odluci. TV mreža bila je jako nezadovoljna kada je Burnett, umjesto *sitcoma*, izabrala raditi varijetetski šou sa skečevima, pjesmama i plesnim točkama. Takav se format već tada smatrao staromodnim i "na izlaznim vratima TV zabave", a vodeći ljudi CBS-a držali su da takvu vrstu emi-

Carol Burnett i Ella Fitzgerald u *The Carol Burnett Show*

sije mogu voditi samo muškarci (vidi *American Masters*, sezona 21, epizoda 9: *Carol Burnett – A Woman of Character*, 2007) Ipak, Burnett se izborila za svoju viziju i tako je nastao *The Carol Burnett Show* (1967-78) koji je trajao punih jedanaest godina i postao dio američke televizijske povijesti kao posljednji uspješni *primetime* varijetetski šou (ibid.). Posebno je bio popularan zbog skečeva kojima su se parodirali filmovi, TV serije i reklame. Vrhuncem se smatra skeč u kojem Burnett parodira film *Zameo ih vjetar* (*Gone With the Wind*, Victor Fleming, 1939), naročito scenu u kojoj Scarlett O'Hara radi haljinu od zavjesa. Carol Burnett danas uživa status najznačajnije američke TV komičarke. Osvojila je šest nagrada Emmy od 23 nominacije te pet Zlatnih globusa od četrnaest nominacija.



### SAD: 1970-e

Početkom 1970-ih američki *sitcomi* prestaju biti "obična televizijska zabava" te njihovi protagonisti počinju prolaziti kroz probleme stvarnih ljudi. Time te serije postaju slika društva, a autori započinju proces educiranja publike o nekim temama o kojima se do tada u SAD-u nije javno govorilo. Tri su *sitcoma* imala najznačajniju ulogu u ovoj "maloj televizijskoj revoluciji". *Sve ostaje u obitelji* (*All in the Family*) bio je CBS-ov *sitcom* koji se prikazivao 1971-79. Seriju su producirali Norman Lear (politički aktivni autor koji je kasnije bio odgovoran za *Sanforda i sina – Sanford and Son*, 1972-77 – i *The Jeffersons* – 1975-85 – dvije serije koje su promicale prava crnaca u SAD-u) te Bud Yorkin (najpoznatiji kao producent koji je promijenio kraj filma Ridleyja Scotta *Istrebljivač – Blade Runner*, 1982 – i dodao naraciju Harrisona Forda).

Serija je bila američka adaptacija britanskoga *sitcoma Dok nas smrt ne rastavi* (*Till Death Us Do Part*, 1965-75). *Sve ostaje u obitelji* uveo je u žanr *sitcoma* teme poput rasizma, homoseksualnosti, ženskih prava, silovanja, pobačaja, abortusa, raka dojke, menopauze i impotencije. Kontroverzije koje je serija izazivala dovoljno oslikava činjenica da se među audiosnimkama

*Sve ostaje u obitelji*

Richarda Nixona iz slučaja Watergate nalazi i rasprava o dvjema epizodama iz 1971. Serija je pet godina bila najgledanija u SAD-u te je Robu Reineru donijela glumačku slavu. *The Mary Tyler Moore Show* bio je CBS-ov *sitcom* koji se prikazivao 1970–77. Kreirali su ga James L. Brooks i Allan Burns. Serija je označila prekretnicu na američkoj televiziji jer je prvi put glavni lik bila neudana žena opsjednuta karijerom, koja nije niti tražila niti trebala muškarca. Lik Mary Richards utjelovila je Mary Tyler Moore, prethodno poznata iz *sitcoma The Dick Van Dyke*

*Show* (1961-1966), a serija je proslavila i dvije buduće TV ikone: Eda Asnera i Betty White. White je utjelovila lik Sue Ann Nivens, koji je za tadašnju TV publiku bio novost, budući da je bila riječ o seksualno promiskuitetnoj osobi s neutaživim apetitom. Betty White je lik opisala kao "nimfomanku iz susjedstva" (Pearlman, 2010). Sama serija ne samo da je pridonijela seksualnom oslobađanju žena na televiziji, već je i omogućila da televizija postane "slobodna za odrasle gledatelje" (Poniewozik, 2007).

*M*A*S*H* (1972-83) je televizijska adaptacija filma Roberta Altmana iz 1970. Producirao ju je 20th Century Fox Television za CBS. Scenarij je adaptirao Larry Gelbart, a serija prati grupu liječnika u mobilnoj vojnoj bolnici u Južnoj Koreji, za Korejskoga rata. Glavnu ulogu kapetana Benjamina Franklina Piercea, poznatijeg kao Oko sokolovo, utjelovio je Alan Alda. Serija se počela prikazivati 17. rujna 1972. i u prvoj je sezoni imala toliko malu gledanost da je CBS razmišljao o njezinu ukidanju. Nakon što su joj u drugoj sezoni promijenili termin prikazivanja, poslije popularne *Sve ostaje u obitelji*, serija je doživjela veliku popularnost i trajala čak jedanaest sezona. Posljednja epizoda *Doviđenja, zbogom i amen* (*Goodbye, Farewell and Amen*), prikazana 28. veljače 1983, postala je najgledanija TV epizoda u dotadašnjoj povijesti, s čak 125 milijuna gledatelja. Scenaristi su se koristili mnogim stvarnim događajima iz života pravih vojnih kirurga, a iako je radnja bila smještena u Koreji, serija je služila ponajprije kao alegorija rata u Vijetnamu. Najznačajniji utjecaj serije na povijest američke televizije jest pomicanje granica između dramskog i humorističkog žanra. Novinar James Poniewozik (2007) napisao je kako je "prije *M*A*S*H-a* granica između TV komedije i TV drame bila čvrsto utvrđena poput demilitarizirane zone između dviju Koreja". Serija je kombinirala igru riječi i *slapstick* komediju s tragičnim dramskim elementima. Najbolji prikaz žanrovske neodređenosti serije jest podatak kako se u SAD-u prikazivala sa snimljenim smijehom kao humoristička serija, dok ju je u Velikoj Britaniji BBC prikazivao bez smijeha kao dramsku seriju.

Dok je CBS uživao u najkreativnijem razdoblju svojih *sitcoma*, NBC je postavio temelje jedne od najznačajnijih institucija američkoga televizijskoga humora. Godina 1965–75. NBC je vikendom navečer reprizirao najbolje epizode *The Tonight Showa*, ali je Johnny Carson zatražio da se te epizode prestanu prikazivati vikendom te da ih se emitira tijekom tjedna, kako bi on mogao češće uzimati slobodne dane. Tadašnji predsjednik NBC-ja Herbert Schlosser zatražio je od potpredsjednika kasnonoćnog programa Dicka Ebersola da osmisli šou za subotu navečer. Ebersol je angažirao Lornea Michaelsa da osmisli varijetetski šou koji će pomicati granice televizijskoga humora. Michaels je kreirao *Subotom uvečer* (*NBC's Saturday Night*, 1977. preimenovan u *Saturday Night Live*), devedesetominutni šou koji se emitirao uživo te bio sačinjen od skečeva (uključujući *cold open*[2] koji je najvjerojatnije preuzet od skupine *Monty Python*), lažnih vijesti (*fake news*), kratkih filmova te nastupa glazbenika i *stand-up* komičara.

Svaka je epizoda imala drugoga domaćina. Glumački su ansambl činili Dan Aykroyd, John Belushi, Chevy Chase, Jane Curtin, Garrett Morris, Laraine Newman i Gilda Radner, a glavni scenarist bio je Michael O'Donoghue. Prva je epizoda prikazana 11. listopada 1975, a domaćin joj je bio *stand-up* komičar George Carlin. *Saturday Night* (danas poznat i pod kraticom



**2** Postupak sižejne izgradnje televizijskog programa pri kojem pojedini središnji elementi radnje prethode uvodnoj špici, najavi programa ili drugoj vrsti uvoda; započinjanje programa sekvencom iz njegova središta (*in medias res*). Postupak se ponekad persiflira postavljanjem uvodne špice na sam kraj sižea.

*The Mary Tyler Moore Show*

*SNL*) je odmah postao kulturni fenomen, promovirajući stalne glumce u zvijezde te dižući rejting gostima, posebno alternativnim komičarima Steveu Martinu, Andyju Kaufmanu i Albertu Brooksu te glumici Candice Bergen, koja je višestrukom ulogom domaćice šoua pokazala talent za komediju. *SNL* traje već 40 sezona, a služio je kao rasadnik i katalizator za nekoliko generacija američkih komičara. Među uspješnim članovima ansambla, koji su popularnost iz *SNL*-a uspjeli prenijeti na samostalnu karijeru, ističu se Bill Murray, Eddie Murphy, Mike Myers, Adam Sandler i Will Ferrell, ali čak i oni koji se nisu uspjeli nametnuti u *SNL*-u, ostvarili su zavidne karijere. Među njima su Robert Downey Jr, Chris Rock, Sarah Silverman, a *SNL* je spojio i scenarista *Seinfelda* Larryja Davida s glumicom Juliom Louis-Dreyfus. Lorne Michaels postao je jedna od najutjecajnijih osoba američke televizije te je osim niza filmova bivših sudionika *SNL*-a producirao i serije *Televizijska posla* (*30 Rock*, 2006-13), *Portlandia* (2011-) te *Late Night with Conan O'Brien* (1993-2009) i *Late Night with Jimmy Fallon* (2009-2014).

Kulturološki gledano, *SNL* je ključan za prodor političke satire na američku televiziju. Učestalim parodiranjem političara, od Fordova do Obamina režima, upućivao je javnost na njihove mane i gafove (tu se posebno ističe Chevy Chase kao predsjednik Gerald Ford), a njegov središnji segment *Weekend Update* popularizirao je i format "lažnih vijesti" u SAD-u.

### SAD: 1980-e

Godine 1982. Glen i Les Charles, scenaristi popularnog *sitcoma Taxi* (1978-82) koji je lansirao karijere Andyja Kaufmana i Dannyja DeVita, te James Burrows, redatelj mnogobrojnih *sitcoma* poput *The Mary Tyler Moore Show* i *Taxi*, kreiraju *sitcom Kafić Uzdravlje* (*Cheers*, 1982-93). Radnja je smještena u sportski kafić u Bostonu,

*Kafić Uzdravlje*

a protagonisti su vlasnik kafića i bivša sportska zvijezda Sam Malone (Ted Danson) te konobarica Diane Chambers (Shelley Long). Serija je tijekom prve sezone bila na posljednjem mjestu gledanosti od 77 prikazanih *primetime* serija, ali se svidjela upravi NBC-ja koja ju je odlučila zadržati. Scenaristi su iz sezone u sezonu dodavali nove likove, pa su se seriji priključili i konobar Woody (Woody Harrelson), psihijatar Frasier Crane (Kelsey Grammer) te nova vlasnica Rebecca Howe (Kirstie Alley). *Kafiću Uzdravlje* vremenom je rasla popularnost te je serija trajala jedanaest sezona. Redatelj James Burrows režirao je 237 epizoda i smatra se jednim od najutjecajnijih redatelja američkih *sitcoma* jer je usavršio metode komičkog tajminga i blokiranja glumaca, koristio sofisticiraniju studijsku rasvjetu te proširio klasični sistem snimanja s trima kamerama dodavši četvrtu.

Scenaristi *Kafića Uzdravlje* svoj su pečat žanru dali najjasnijim prikazom pripreme *spin-offa*[3] u dotadašnjoj televizijskoj povijesti. Lik psihijatra Frasiera, zamišljen kao antiteza protagonistu Samu, osmišljen je kao mala gostujuća uloga napisana za glumca Johna Lithgowa. Nakon što je ulogu dobio Kelsey Grammer i publika zavoljela lik, Frasier je najprije promoviran u stalni sporedni lik, potom mu je u četvrtoj sezoni "dopisana" djevojka Lilith (Bebe Neuwirth), da bi u posljednjim sezonama postao gotovo treći protagonist serije, otkrivajući gledateljstvu sve više svoje osobnosti



**3** Nastavak serije sa sporednim likom kao protagonistom ili nova serija u kojoj se koriste likovi iz izvornika.

Bill Cosby

i prošlosti. Rezultat svega bio je *sitcom Frasier* (1993-2004), najuspješniji *spin-off* u povijesti američke televizije.

Najuspješniji američki *sitcom* 1980-ih bio je *Obitelj Cosby* (*The Cosby Show*), prikazivan na NBC-ju 1984-92. U središtu radnje su liječnik Cliff Huxtable (Bill Cosby) i njegova obitelj. Serija je označila početak dominacije NBC-ja u televizijskoj komediji i smatra se odgovornom za revitalizaciju forme obiteljskoga *sitcoma* (usp. Schwarzbaum, 1992). Sociolozi su je hvalili ne samo zbog promicanja afroameričke kulture i razbijanja stereotipa, već ponajprije zbog promicanja tradicionalnih obiteljskih vrijednosti i autoritativne uloge roditelja u obitelji (vidi *America in Primetime*, sezona 1, epizoda 2: *Man of the House*, 2011). Za *stand-up* komičare je ova serija bila prekretnica jer je označila prvi uspješan *sitcom* adaptiran izravno iz klupske komedije – u cijelosti je formirana oko materijala koji je Cosby već izvodio kao *stand-up*. Ovaj će sistem kasnije postati gotovo uniformno pravilo i šablona za mnogobrojne *sitcome*, poput *Seinfelda* (1989-98) i *Svi vole Raymonda* (*Everybody Loves Raymond*, 1996-2005).

Godine 1987. se, kao dio varijetetskog *The Tracey Ullman Showa* (1987-90), prikazuju kratki animirani skečevi o disfunkcionalnoj obitelji Simpson. Kreator Matt Groening i producent James L. Brooks 1989. pokreću samostalni animirani *sitcom Simpsoni* (*The Simpsons*) na TV mreži Fox. Serija je postala najdugovječniji američki *sitcom*, animirana serija te *primetime* serija. Godine 2014. ušla je u svoju 26. sezonu. Kulturološki utjecaj Homera, Marge, Barta, Lise i Maggie, članova eponimne obitelji, tolik je da su *Simpsoni* u zapadnome svijetu sustigli Shakespearea i *Bibliju* po učestalosti citiranja (Macintyre, 2010). Serija je također otvorila vrata za druge animirane *sitcome* namijenjene odrasloj publici, poput *South Parka* (1997-) i *Obiteljskog čovjeka* (*Family Guy*, 1999-).

Poslužila je i kao inspiracija za igrane *sitcome* poput *Malcolma u sredini* (*Malcolm in the Middle*, 2000-06) te britanskoga *Spaced* (1999-2001).[4]

### SAD: 1990-e

Godine 1990-e donijele su potpunu dominaciju TV kuće NBC u svim formatima komedije u SAD-u, zahvaljujući prije svega *primetime* programu četvrtkom, sačinjenom od bloka *sitcoma*: od već etabliranih *Kafića Uzdravlje* i *Obitelji Cosby* do novih hitova *Frasiera*, *Prijatelja* (*Friends*, 1994-2004) i *Lud za tobom* (*Mad About You*, 1992-99).

Na ostalim su mrežama serije poput *Roseanne* (1988-97, ABC) i *Murphy Brown* (1988-1998, CBS), iskorištavajući temelje koje su postavile Mary Tyler Moore i Carol Burnett, u srednjoj struji američke televizijske proizvodnje u potpunosti afirmirale tematiku ženske ravnopravnosti i rušile njezine dogme i stereotipe. Murphy Brown (Candice Bergen) bila je prvi ženski lik koji se oporavljao od alkoholizma, a Roseanne (*stand-up* komičarka Roseanne Barr) prva televizijska zaposlena majka iz radničke obitelji. Obje su serije dovodile u fokus niz kontroverznih tema, poput nesposobnosti aktualnih političara, nasilja u obitelji, pretilosti, pobačaja i prava homoseksualaca.

Kabelska kuća HBO producirala je skečseriju *Mr. Show with Bob and David* (1995-98), koju su kreirali bivši scenarist *SNL*-a Bob Odenkirk i *stand-up* komičar David Cross. Serija je poslužila kao rasadnik za novu generaciju američkih alternativnih *stand-up* komičara i gledateljstvo upoznala s novom vrstom humora. Scenaristi Aaron Sorkin sa *Sportskom noći* (*Sports Night*, 1998-2000, ABC) i David E. Kelley s *Ally McBeal* (1997-2002, FOX) su, stopama serije *M*A*S*H*, nastavili pomicati granice između komedije i drame. No dva su se *sitcoma* ipak istaknula svojom kvalitetom i značajem za televizijski medij.

Dana 5. srpnja 1989. na NBC-ju se premijerno prikazuje pilot *Seinfeldove kronike* (*The Seinfeld Chronicles*). Kreatori su mu bivši scenarist *SNL*-a Larry David i *stand-up* komičar Jerry Seinfeld, koji u seriji glumi karikiranu verziju samoga sebe. Serija je imala jako loš prijam među gledateljima te ju je NBC, nakon neuspješnog pokušaja prodaje FOX-u, preimenovao u *Seinfeld* te je u programskoj shemi premjestio iza popularnog *Kafića Uzdravlje*. Ovo je dovelo do poboljšanja gledanosti te je naručena druga sezona (usp. Carter, 1997). Posljednja epizoda serije, *The Finale*, prikazana je 14. svibnja 1998. i sa 76,3 milijuna gledatelja treća je najgledanija posljednja epizoda u povijesti američke televizije (iza *M*A*S*H*-a i *Kafića Uzdravlje*). Časopis *TV Guide* proglasio ju je najboljom TV serijom svih vremena, a epizodu *The Contest* najboljom epizodom u povijesti američke televizije.

*Seinfeld* je označio kulminaciju dotadašnje evolucije *sitcoma*. Serija se namjesto krupnih društvenih problema usmjerila na svakodnevne situacije – Seinfeld je inzistirao na tome da likovi nikada ne nauče moralnu lekciju, a David je pazio na najsitnije detalje oko kontinuiteta likova i priča, ne bi li serija bila što bliža svakodnevnom životu. Scenaristi su se toliko fokusirali na likove i situacije, ignorirajući striktnu fabulu, da su čak uveli u seriju motiv u kojem likovi serije pokušavaju prodati NBC-ju novi *sitcom* nepostojeće teme. Time su samoironično aludirali na to da je i sam *Seinfeld* "serija ni o čemu" te mu priskrbili titulu "prve postmodernističke serije od *Letećeg cirkusa Montyja Pythona*" (usp. Grenz, 1996). *Seinfeld* je također sadržavao scene iz *stand-up* nastupa Jerryja Seinfelda, što je dove-

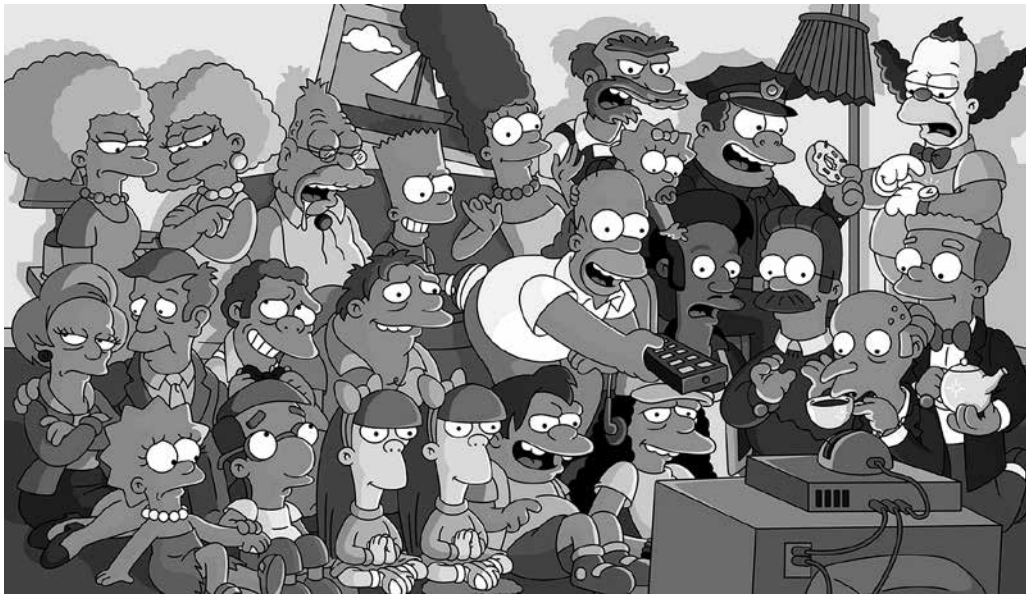
**4** "The Simpsons: The World's Favourite Family", *BBC News*, <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/2761301.stm>, posjet 21. 1. 2013.

*Seinfeld*

lo do povećanja popularnosti te vrste komedije. Sporedni glumci Jason Alexander, Michael Richards i Julia Louis-Dreyfus katapultirani su među zvijezde, a suautor serije Larry David je 1999. za HBO kreirao jednosatni lažni dokumentarac (*mockumentary*) *Larry David: Curb Your Enthusiasm*, iz kojega je kasnije nastala kultna serija *Bez oduševljenja, molim* (*Curb Your Enthusiasm*, 2000-). Sedma sezona *Bez oduševljenja, molim* prati glumce *Seinfelda* dok snimaju posebnu epizodu serije, nakon što je *The Finale* (koji je Larry David napisao) kritika loše prihvatila. Jerry Seinfeld šokirao je javnost odbivši ponudu NBC-ja, u iznosu od pet milijuna dolara po epizodi, da snimi još jednu sezonu *Seinfelda*. Seinfeld je odlučio stati u trenutku kada je serija bila na vrhuncu popularnosti i posvetiti se ponovno svojoj *stand-up* karijeri (usp. Carter, 1997).

Drugi najznačajniji *sitcom* 1990-ih je *The Larry Sanders Show*, satirički osvrt na svijet kasnonoćne televizije, koji se prikazivao na HBO-u 1992–98. Seriju je kreirao *stand-up* komičar Garry Shandling, koji se proslavio gostovanjima u *The Tonight Showu* Johnnyja Carsona te postao redoviti gostujući domaćin emisije kada bi Carson uzimao stanke za odmor. Shandling je uz Davida Lettermana, Jaya Lena i Joan Rivers bio vodeći kandidat za Carsonova nasljednika u najgledanijoj emisiji američkoga kasnonoćnog programa (usp. Carter, 1994). Nakon što je završio sa snimanjem apsurdističkog *sitcoma It's Garry Shandling's Show* (1986-90) za kabelsku TV kuću Showtime, Shandling je odlučio, umjesto vođenja kasnonoćnog *talk showa*, kreirati *sitcom* inspiriran iskustvima iz *Tonight Showa*. Tako je nastao *The Larry Sanders Show* koji bismo po mnogočemu mogli nazvati "prvim *sitcomom* 21. stoljeća".

Radnja *sitcoma* odvija se oko Larryja Sandersa (Shandling), neurotičnog i asocijalnog domaćina kasnonoćnog *talk showa*, producenta Artija (Rip Torn) te stalnog pratioca (tzv. *sidekicka*) Hanka (Jeffrey Tambor) i prati što se događa iza kulisa i na pozornici *talk showa*. Stilski se kombinira materijal sniman jednom filmskom kamerom (do tada uglavnom rezerviran za drame i korišten u rijetkim *sitcomima* poput *M*A*S*H*-a i *Obitelji Addams*) s videosnimkama samog šoua, snimanog s više kamera. Također, dok sve zaposlenike šoua glume glumci (poput Janeane Garofalo i Jeremyja Pivena), gosti u šouu stvarne su osobe koje glume same sebe. Tako Larry Sanders ima seksualnu avanturu sa



*Simpsoni*

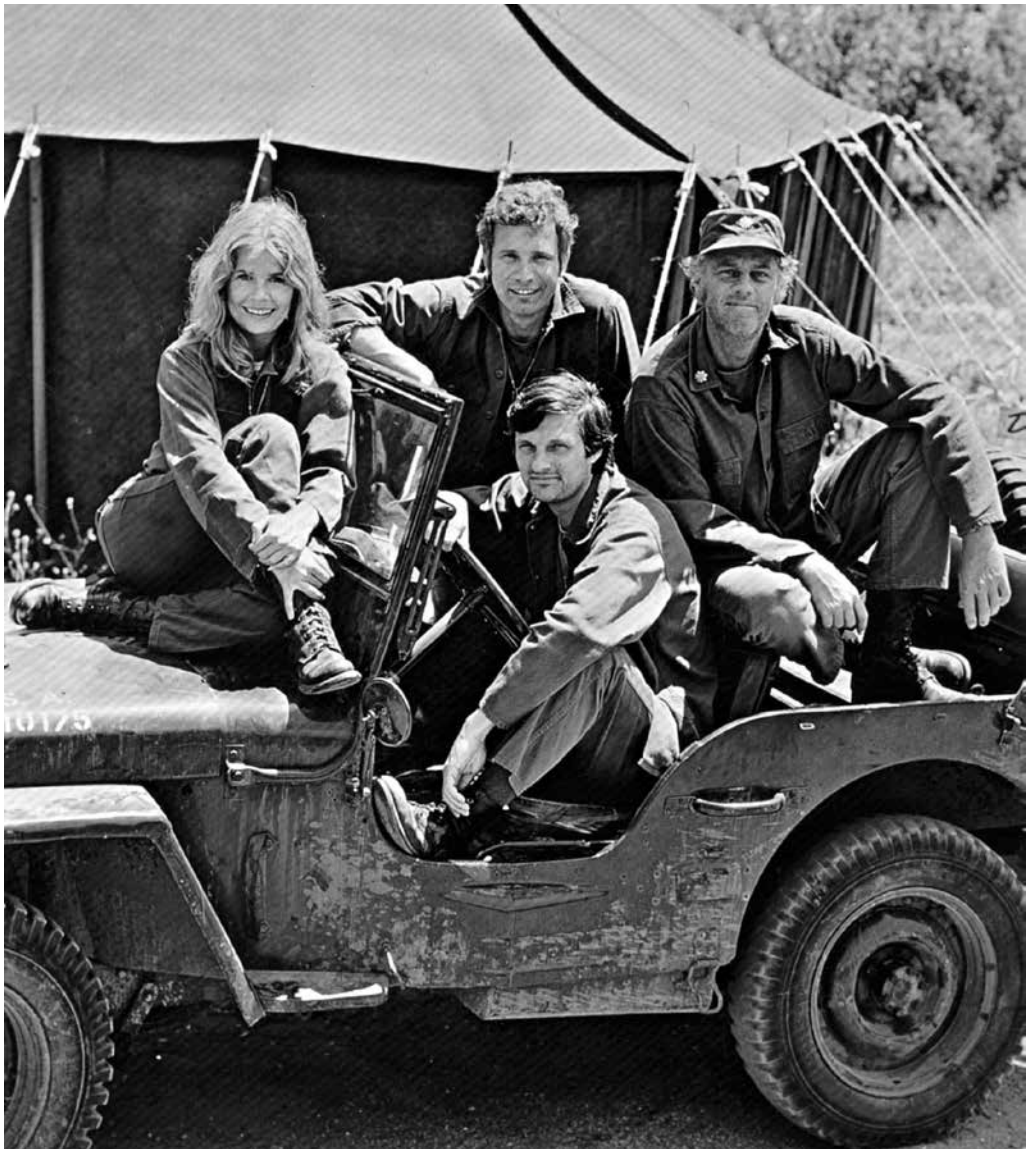
Sharon Stone i zaruči se s Roseanne Barr, Alec Baldwin mu uništi brak, a David Duchovny se u njega zaljubi. Postmodernistički štih seriji su davale i stalne reference na stvarna zbivanja: Larryjevu ljubomoru i natjecanje s konkurentskim domaćinima, poput Davida Lettermana i Jaya Lena čiji se stvarni dvoboj oko *Tonight Showa* satirizira, ili Jona Stewarta koji je u seriju uveden kao glavni lik te je Larryju naposljetku preuzeo emisiju. Sva trojica glumila su same sebe.

U *The Larry Sanders Show* karijeru je započeo i Judd Apatow, najprije kao savjetnik, potom izvršni producent pa scenarist. Ripu Tornu pripala je 1996. nagrada Emmy za sporednu ulogu – prva za glumca iz serije koju je producirala kabelska TV kuća. Također, šesnaest nominacija *The Larry Sanders Showa* za Emmy 1997. predstavljale su novi rekord po broju nominacija jedne humorističke serije (kasnije su ga nadmašila *Televizijska posla*). Završna epizoda *The Flip* (naslov je dvosmislen jer aludira na prebacivanje kanala, ali i na "pokazivanje srednjeg prsta publici") prikazana je 31. svibnja 1998, šesnaest dana nakon finala *Seinfelda* kojem je kritika bila mnogo manje naklonjena. U posljednjoj epizodi gostovali su, među ostalima, Warren Beatty, Carol Burnett, Jim Carrey, Sean Penn, Ellen DeGeneres i Jerry Seinfeld.

### Novi milenij u SAD-u

Početkom 21. stoljeća dolazi do značajnog proboja američkih kabelskih TV kuća kao proizvođača serija iz vlastite produkcije. Do tada je većina njih, uz iznimku HBO-a, služila uglavnom za repriziranje serija velikih TV mreža (ABC, CBS, NBC i FOX). Kabelske kuće poput Showtimea, FX-a i AMC-ja započinju preuzimati model BBC-ja te producirati serije od trinaest ili manje epizoda, davati scenaristima potpunu slobodu, poticati originalnost naspram komercijalnosti te ukidati cenzuru sadržaja i neprimjerenog jezika. Pionir ove metode HBO otišao je korak dalje i započeo koproducirati serije s BBC-jem (npr. serije *Rim – Rome*, 2005-07 – i *Život je kratak – Life's Too Short*, 2011-13).

Američke TV mreže ustrajale su na formatima od 22 do 24 epizode po sezoni, uz cenzuru govornoga jezika, ali su postupno dopuštale autorima veću slobodu nego ranije. Tako su *sitcomi* poput *Will i Grace* (*Will & Grace*, 1998-2006, NBC), *Moderna obitelj* (*Modern Family*, 2009-, ABC) i *Glee* (2009-, FOX) pridonijeli



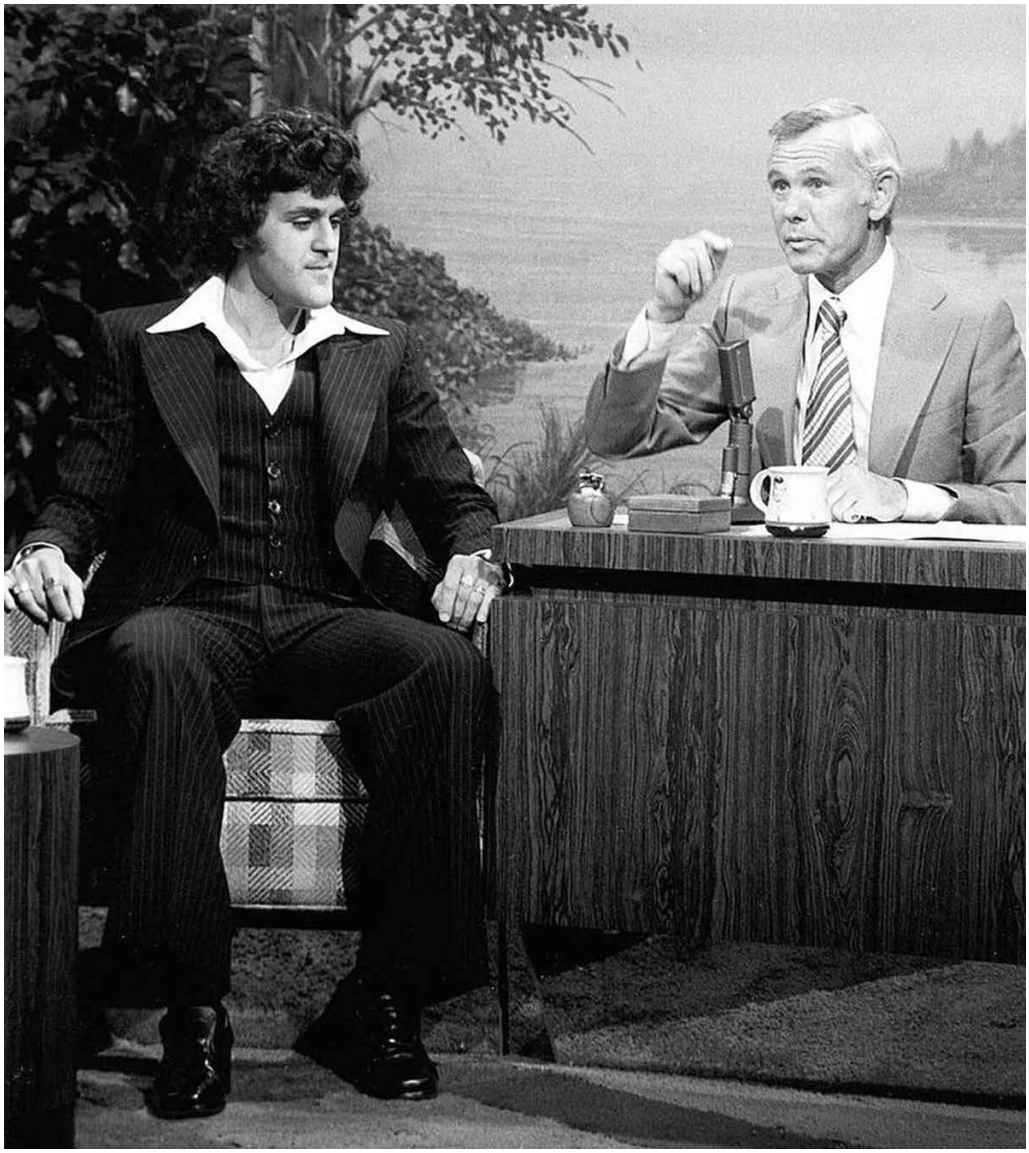
*M*A*S*H*

sve većoj naklonosti američke javnosti prema ravnopravnosti homoseksualaca.[5] *Glee* (2009-2015) kreatora Ryana Murphyja, *Bostonsko pravo* (*Boston Legal*, 2004-08, ABC) Davida E. Kelleyja te *Kućanice* (*Desperate Housewives*, 2004-12, ABC) Marca Cherryja potpuno su zamutili žanrovske granice između drame i komedije (usp. Carter, 2006), dok je NBC *sitcomima* poput američke verzije *U uredu* (*The Office*, 2005-13) i *Parkovi i rekreacija* (*Parks and Recreation*, 2009-) doveo format lažnog dokumentarca u *mainstream* televizijske produkcije.

Politička satira je konačno postala dio američke svakodnevice pa je Sir David Frost u



**5** "How TV Brought Gay People Into Our Homes", *NPR*, <http://www.npr.org/2012/05/12/152578740/how-tv-brought-gay-people-into-our-homes>, posjet 23. 1. 2014.



Jay Leno i
Johnny Carson

TV filmu *Frost on Satire* (2010) 21. stoljeće nazvao "zlatnim dobom američke satire". Pritom je posebno istaknuo *The Daily Show* (1996-) kabelskog programa Comedy Central – satiričke lažne vijesti komičara Jona Stewarta – te *Real Time with Bill Maher* (2003-, HBO), kombinaciju političkog *talk showa* i satire kontroverznog *stand-up* komičara Billa Mahera. Frost se posebno osvrnuo na *SNL*, koji je osobito dobio na važnosti tijekom predizbornih kampanja, kada su Tina Fey (kao Sarah Palin) te Will Ferrel (kao George W. Bush) svojim nastupima privukli pozornost javnosti te uveli pojam "*SNL*-efekt" u političke izbore (usp. Kurtz, 2008).

Tina Fey, bivša glavna scenaristica *SNL-a*, je 2006. uz potporu izvršnoga producenta Lornea Michaelsa, kreatora *SNL*-a, kreirala *sitcom Televizijska posla* za NBC. Serija je zasnovana na događajima iza kulisa *SNL*-a te joj glumačku ekipu čine većinom "*SNL* alumni'" (bivši članovi) te Alec Baldwin, nositelj rekorda za najviše domaćinstava *SNL*-a. Redateljski je for-

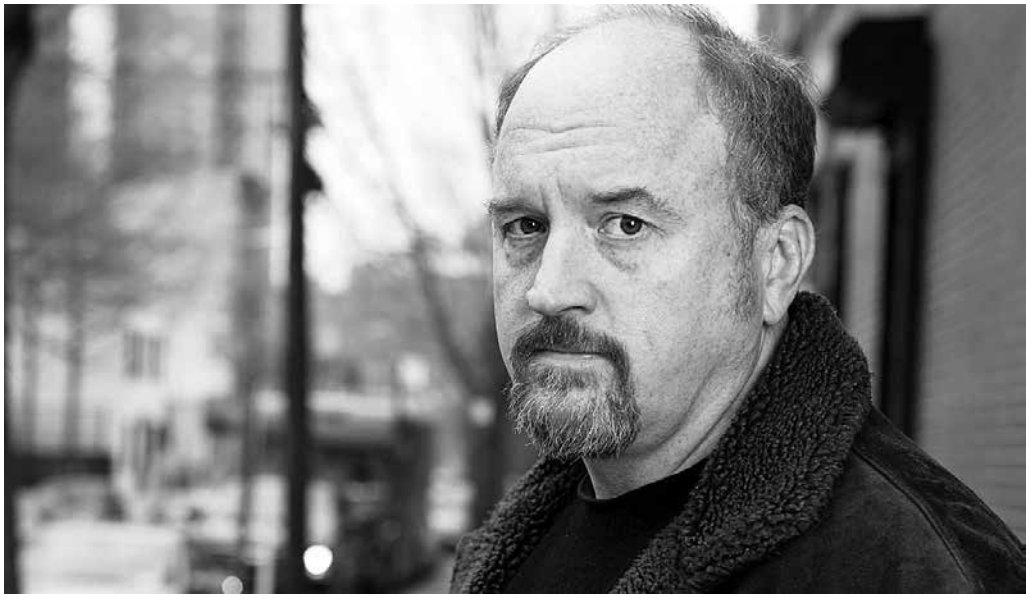
mat preuzet iz *The Larry Sanders Showa* – fiktivni *TGS Show* snima više televizijskih kamera, dok se radnja iza kulisa prati jednom filmskom kamerom. Dvije epizode serije snimane su i prikazivane uživo iz Studija 8H (studija *SNL*-a, u kojem je 1964-65 sniman i satirički šou *That Was the Week That Was*, Davida Frosta), a zbog vremenske razlike između istočne i zapadne obale SAD-a svaka je rađena u dvije verzije. Tina Fey iskoristila je ovaj eksperiment kako bi satirizirala kulturološke razlike New Yorka i Los Angelesa pa je u "istočnoj verziji" gostovao Sir Paul McCartney, a u "zapadnoj" se u istoj sceni pojavila *reality* zvijezda Kim Kardashian.

Komercijalno neuspješan, ali kritički najhvaljeniji *sitcom* 21. stoljeća FOX-ov je *Zaustavljeni u razvoju* (*Arrested Development*), prikazivan između 2003. i 2006. Kreirali su ga scenarist Mitchell Hurwitz uz producente Rona Howarda i Briana Grazera. Radnja se odvija oko disfunkcionalne obitelji Bluth, predvođene patrijarhom Georgeom Sr. (Jeffrey Tambor), financijskim prevarantom u bijegu od policije, te njegovim sinom Michaelom (Jason Bateman) koji pokušava održati obitelj na životu. Stilski seriju specifičnom čini to što je snimana televizijskim kamerama na stvarnim lokacijama. Time se postigao vizualni identitet koji podsjeća na *reality show*. Osim što je serija satirizirala stvarni svijet američkih financijskih mogula, učestalo su korištene reference na prijašnje epizode te su se pojedine humoristične situacije pripremale tijekom više epizoda. To je dovelo do stvaranja vjernog kruga obožavatelja, koji su se time osjećali "nagrađenima za vjernost", no ujedno i onemogućilo novim gledateljima lako uključivanje u priču, što je naštetilo komercijalnom uspjehu (usp. Lotz, 2007). Nakon ukidanja serije 2006, obožavatelji su šest godina TV kući FOX slali molbe i peticije za nastavak snimanja. Bez obzira na filmske i TV uspjehe glumaca poput Batemana, Willa Arnetta i Michaela Cere, svaki njihov intervju sadržavao je i pitanje o budućnosti *Zaustavljenih u razvoju*. Naposljetku je FOX popkleknuo i službeno najavio četvrtu sezonu serije i filmsku adaptaciju, što *Zaustavljene u razvoju* čini prvom igranom serijom koju su obožavatelji uspjeli "oživjeti" (ranije je to uspjelo poklonicima animiranih serija *Obiteljski čovjek* i *Futurama*) (usp.Goldman, 2011).

## Zaključak

Iako je razvijen iz različitih korijena, u dvije različite zapadne kulture, britanski i američki televizijski humor s vremenom je postajao sve sličniji. Razlozi tomu su umjetnička inspiracija crpljena s obje strane Atlantika, pojedinci koji su nove ideje prenosili s kontinenta na kontinent, ali i politička i sociološka događanja. Bilo da je riječ o prenošenju ideja američkog ekonomista Jamesa M. Buchanana, udruživanju Tonyja Blaira i Georgea W. Busha oko rata u Iraku i rata protiv terorizma ili o Sir Davidu Frostu koji je upoznao američko gledateljstvo s političkom satirom, mnogo je malih pomaka napravljeno u zbližavanju ovih dviju kultura u posljednjih 50 godina.

U pogledu prema budućnosti dvoje američkih autora izdiže se iz mnoštva. Prvi je *stand-up* ikona Louis C. K. koji je na kabelskom TV programu FX dobio, za televiziju neobičan, orsonwellesovski ugovor – omogućena mu je apsolutna kreativna kontrola, od formata serije, trajanja, broja epizoda, odabira glumaca, scenarija, ekipe, pa čak i duljine stanke između sezona. Rezultat je serija *Louie* (2010-) koja je u prvim dvjema sezonama primila nezapamćeno dobre kritike. Druga je glumica Lisa Kudrow, koja je 2005. uz kreatora *Seksa i grada* Michaela Patricka Kinga osmislila lažni dokumentarac *Povratak* (*The Comeback*) koji je toliko sirovo oslikao Hollywood te predvidio rast *reality* televizije da je bilo potrebno čak osam godina da "publika dostigne kritiku" te da HBO naruči drugu sezonu serije. Ovime je *Povratak* na određen način postao prva američka serija rađena po britanskom sistemu, unutar kojeg su gotovo desetljeća stanke između sezona sasvim uobičajena. Kudrow je također odigrala



*Louie*

važnu ulogu u prihvaćanju internetskih serija od strane velikih televizijskih kuća kada je svoju *Mrežnu terapiju* (*Web Therapy*, 2008-) s interneta plasirala na CBS-ovu kabelsku filijalu Showtime. Uspjehu serije pridonijeli su i impresivni gosti, ponajprije Meryl Streep.

Za kraj ostavljam pojedinca čiji autorsko-izvođački put idealno poantira tezu o gotovo organskoj povezanosti američke i britanske televizijske komedije i njihove simbiotske evolucije. Komičar John Oliver dugo je oduševljavao kao "korespondent" Jona Stewarta u *The Daily Showu*, ali je nakon Stewartove stanke zbog redateljskog angažmana u filmu *Rosewater* u ljeto 2013. preuzeo ulogu privremenog voditelja te privukao pozornost HBO-a koji mu je ponudio autorsku emisiju. Oliver je osmislio i realizirao satirički *Protekli tjedan večeras* (*Last Week Tonight with John Oliver*, 2014-) koji je već u prvoj sezoni oduševio publiku i kritiku te postao nezaobilazni dio američke pop i medijske kulture. Format koji je toliko angažirao Amerikance svojom svježinom i originalnošću zapravo je samo prirodni nastavak televizijske satire Davida Frosta. Zločesti bi zaključili kako je Amerikancima trebalo pola stoljeća da sustignu Britance, ali ostaje dojam kako su pred nama desetljeća u kojima će sinergija kreativnih umova i potreba tržišta dovesti do jedinstvenog "angloameričkog" izričaja u televizijskom humoru. Ostaje nada da će prevladati najbolje komponente obje strane, no za sada raduje i činjenica kako živimo u novom zlatnom dobu televizije.



**Literatura**

**Carter, Bill,** 1994, *The Late Shift: Letterman, Leno, & the Network Battle for the Night*, New York: Hyperion

**Carter, Bill,** 1997, "Seinfeld Says It's All Over, And It's No Joke for NBC", *The New York Times*, 26. 12, <http://www.nytimes.com/1997/12/26/us/seinfeld-says-it-s-all-over-and-it-s-no-joke-for-nbc.html>, posjet 21. 1. 2013.

**Carter, Bill,** 2006, *Desperate Networks*, New York: Doubleday

**Goldman, Eric,** 2011, "A New Season of Arrested Development?!", *IGN*, <http://www.ign.com/articles/2011/10/03/a-new-season-of-arrested-development>, posjet 12. 1. 2014.

**Grenz, Stanley J.,** 1996, *A Primer on Postmodernism*, Grand Rapids / Cambridge: Wm. B. Eerdmans Publishing

**"How TV Brought Gay People Into Our Homes"**, *NPR*, <http://www.npr.org/2012/05/12/152578740/how-tv-brought-gay-people-into-our-homes>, posjet 23. 1. 2014.

**Kurtz, Howard,** 2008, "The SNL Effect", *Washington Post*, <http://www.washingtonpost.com/wpdyn/content/blog/2008/03/14/BL2008031401607.html>, posjet 17. 1. 2014.

**Lotz, Amanda D.,** 2007, *The Television Will be Revolutionized*, New York / London: New York University Press

**Macintyre, Ben,** 2010, *The Last Word: Tales from the Tip of the Mother Tongue*, London: Bloomsbury Publishing

**Pearlman, Cindy,** 2010, "Exclusive Interview With Betty White!", <http://bettyconfidential.com/ar/ld/a/exclusive-interview-with-betty-white.html?page=1>, posjet 21. 1. 2013.

**Poniewozik, James,** 2007, "17 shows that changed TV", *Time International (Atlantic Edition)*, 24. 9, god. 170, str. 51.

**Schwarzbaum, Lisa,** 1992, "'The Cosby Show' comes to an end", *Entertainment weekly*, <http://www.ew.com/article/1992/05/01/cosby-show-comes-end>, posjet 21. 1. 2013.

**"The Simpsons: The world's favourite family"**, *BBC News*, <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/2761301.stm>, posjet 21. 1. 2013.

Juraj Kukoč

# Kronika

**25.-30. 08. Vukovar, Županja, Vinkovci**
Na terasi Agencije za vodne putove i dunavskom pješčanom otoku Adi te u perivoju dvorca Eltz, multipleksu Cinestar Vukovar i kinu Borovo u Vukovaru, u parku Muzeja Županja i Centru znanja Vinkovci održan je 8. Vukovar Film Festival – festival podunavskih zemalja. Nagradu Zlatni šlep za najbolji dugometražni igrani film dobio je 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 osvojila je cjelokupna glumačka ekipa filma *Broj 55*. Nagradu Krsto Papić za pojedinačni doprinos hrvatskom filmu dobio je Kristijan Milić za režiju filma *Broj 55*, a Nagradu za životno djelo 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.

**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, a Nagradu publike film *4. majmun* Hrvoja Mabića. Nagradu za najbolji regionalni film dobio je film *Mula, skupina korijenja svezanih zajedno* Sabine Mikelić, a Posebno priznanje u toj kategoriji film *Povratak posljednjeg* Igora Paulića. Nagradu za najboljeg redatelja i montažera (Boudewijn Koole) dobio je film *Ljubavna odiseja* Tatjane Božić, Nagradu za najbolju kameru film *Maslačak* redatelja i snimatelja Lovre Čepelaka, a Nagradu za najbolji dizajn zvuka film *Ovrha* Nevena Hitreca (Marko Pelaić). Održano je nekoliko radionica te predavanje Nebojše Slijepčevića o njegovom filmu *Gangster te voli*.

**01. 09. Zagreb**
Komisija Hrvatskog društva filmskih djelatnika odlučila je da će film *Kauboji* Tomislava Mršića biti hrvatski predstavnik u selekcijskom procesu za nagradu Oscar u kategoriji filma na stranom jeziku.

**01. 09. Venecija**
U sklopu Venecijanskog filmskog sajma predstavljen je Regional Audiovisual Cooperation and Training (REACT), fond za poticanje razvoja i sufinanciranja zajedničkih koprodukcija dugometražnih filmova te za filmsku edukaciju i umrežavanje na području Slovenije, Hrvatske i talijanske pokrajine Friuli Venezia Giulia.

**03.-07. 09. Ston**
U otvorenom kinu Placa, poluotvorenom kinu Orsan, Kneževom dvoru, zgradi općine Ston i na tvrđavi Arcimon održan je 5. međunarodni gastronomski filmski festival Kinookus s temom *Okusi iznenađenja*. Glasovanjem publike Veliku kamenicu za najbolji dugometražni film dobio je dokumentarni film *Virunga* Orlanda von Einsiedela, a Malu kamenicu za najbolji kratki film animirani film *Kobasica Roberta Grievesa.*

**04.-06. 09. Subotica**
U Art kinu Lifka održan je prvi dio redovnog godišnjeg Ciklusa hrvatskog filma, u sklopu kojeg su prikazani Program restauriranih dokumentarnih filmova Krste Papića i Program neposlušnih i zabranjivanih filmova u SFRJ *Devalvacija jednog osmijeha, Splendid Isolation, Bino oko galebovo* i *Vodič kroz Trst*.

**04.-06. 09. Sisak**
U Kazalištu 21, na Starom gradu Sisak i ostalim lokacijama na otvorenom održan je 1. Star Film Festival. Glavne nagrade su osvojili dokumentarni film *Tamo gdje živi Nada* Daria Bukovskog, eksperimentalni film *Izvan fokusa* Marinka Marinkića, igrani film *Neko od nas* Anje Kavić i industrijski film *Vashava* Saše Podgoršeka. Nagradu publike osvojio je igrani film *Mane* udruge SKIG Gunja. Između ostalog, održane su razne radionice i predavanje Gorana Grgića *Glumačka koncentracija i priprema*.

**04.-30. 09. Zagreb**
U kinu Metropolis Muzeja suvremene umjetnosti održan je *Mjesec hrvatskog filma*, tokom kojeg su prikazivani recentni hrvatski dugometražni filmovi.

**05.-09. 09. Zagreb**
U sklopu 3. festivala bosanskohercegovačke umjetnosti *Ja BIH … pet dana Sarajeva u Zagrebu* u kinu Tuškanac održan je filmski program.

**06. 09. Venecija**
Na 71. međunarodnom filmskom festivalu Mostri film *Takva su pravila* Ognjena Sviličića osvojio je nagradu za najbolje glumačko ostvarenje (Emir Hadžifahizbegović) u programu Horizonti. Također, hrvatska manjinska produkcija *Ničije dijete* Vuka Ršumovića osvojila je Nagradu publike RaroVideo te na Međunarodnom tjednu kritike nagradu Udruženja filmskih kritičara Europe i Mediterana FEDEORA za najbolji scenarij

i nagradu Svjetskog udruženja filmskih kritičara FIPRESCI za najbolji film u programima Tjedan kritike i Horizonti.

**06. 09. Krapina**
Održan je putujući 1. filmski festival kreativnog dokumentarnog filma ClosEUp/Europa izbliza.

**06.-11. 09. Orašje**
Održani su 19. dani hrvatskog filma, posvećeni recentnom hrvatskom dugometražnom igranom filmu.

**09. 09. Zagreb**
U 84. godini života umro je kazališni, filmski i televizijski glumac Zvonimir Torjanac.

**10.-13. 09. Varaždin**
U kinu Galerija, otvorenom kinu na Korzu i Gradskom muzeju Varaždin održan je 9. Trash Film Festival. Tema festivala bio je Prvi svjetski rat. Nagradu *Zlatna motorka* za najbolji SF film dobio je *Een Verre Reis* Kurta Platvoeta, za najbolji akcijski film *Y La Muerte Lo Seguia* Angela Gomeza Hernandeza, za najbolji horor film *Trash two: Ana L.'s tits* Aleja Rebore, a za najbolji borilački film *Snake Eater* Andreasa Olenberga. Nagradu publike dobio je film *Dring of the dead* Pouvreau Gaela i Mathieua Auvraya.

**11. 09. Kazan, Rusija**
Na Međunarodnom festivalu muslimanskog filma u Kazanu film *Halimin put* Antuna A. Ostojića osvojio je Grand prix za najbolji dugometražni igrani film.

**11. 09. Zagreb**
U kinu Europa održana je repertoarna premijera dokumentarnog filma *O hokeju i medvjedima* Josipa Ivančića i Radoslava Jovanova Gonza.

**12.-13. 09. Ivanić Grad**
U lokalnom kinu i nedovršenom gradskom bazenu održan je 4. Pool Film Festival

**13. 09. Zagreb**
Održan je putujući 1. filmski festival kreativnog dokumentarnog filma ClosEUp/Europa izbliza.

**13.-20. 09. Split**
U kinima Central, Karaman i Zlatna vrata održan je 19. međunarodni festival novog filma Splitski filmski festival. Tema festivala i festivalskih predavanja bila je *Nadzor i kako ga izbjeći (kako se zaštititi)*. Grand Prix za najbolji dugometražni film osvojio je film *Otok kukuruza* Georgea Ovashvilija, a Posebne nagrade filmovi *Atlas* Antoinea d'Agate i *Unutarnji neprijatelj* Yorgosa Tsemberopoulosa. Grand Prix za najbolji kratkometražni film osvojio je film *Pratnja* Guida Hendrikxa, a Posebne nagrade filmovi *Trgovci pijeskom iz Lagosa* Karimah Ashadu i *Nasmiješi se i svijet će se nasmiješiti tebi* Shathe al-Haddad i ostalih. U konkurenciji kratkog filma bili su i hrvatski filmovi *Film u filmu* Petra Fradelića i *Binary Pitch* Vladislava Kneževića. Posebnu nagrada festivala za izniman doprinos razvoju umjetnosti pokretnih slika dobio je redatelj Michelangelo Frammartino. Između ostalog, održana je projekcija diplomskih filmova Umjetničke akademije u Splitu.

**15. 09. Vukovar**
U dvorani Ružičkine kuće održana je projekcija dokumentarnog filma *Gangster te voli* Nebojše Slijepčevića.

**17. 09. Zagreb**
U kinu Tuškanac održana je premijera filma *HRPA ZgRiZg* Đorđa Jandrića.

**17.-18. 09. Zagreb**
U kinu Tuškanac održana je prezentacija programskih sadržaja 16. škole medijske kulture Dr. Ante Peterlić.

**18.-28. 09. Zagreb**
U multipleksu Cineplexx Centar Kaptol održana je 8. revija recentne europske i svjetske kinematografije *MAXtv Filmomanija.*

**19. 09. Rijeka**
U Art-kinu Croatia održana je projekcija filmova *Autofocus* Borisa Poljaka i *Kutija* Nebojše Slijepčevića.

**19.-27. 09. San Sebastian**
U sklopu 62. međunarodnog filmskog festivala u San Sebastianu održana je retrospektiva kinematografija zemalja bivšeg istočnog bloka *Istočna obećanja: autobiografija Istočne Europe*, a među pedeset odabranih filmova bili su *Crnci* Zvonimira Jurića i Gorana Devića, *Fine mrtve djevojke* Dalibora Matanića i hrvatske manjinske produkcije *Krugovi* Srđana Golubovića i *Grbavica* Jasmile Žbanić.

**19. 09.-25. 10. Pula**
Održana je 10. ljetna radionica izrade filma Pulska filmska tvornica 2014.

**20. 09. Križevci**
U Klubu kulture održana je premijera igranog filma *Žica* Zorana Vrabeca.

**22.-27. 09. Zagreb**
U kinu Europa održan je 2. filmski ciklus direktora fotografije *Snimateljska retrospektiva,* posvećen temi

*Filmska estetika 70-ih*. Prikazani su filmovi *Bravo maestro, Kužiš stari moj, Živa istina, Seljačka buna 1573., Idu dani* i *Vuk samotnjak*.

**23.-28. 09. Varaždin, Ludbreg, Čakovec**
U kinu Galerija u Varaždinu, Pučkom otvorenom učilištu Dragutin Novak u Ludbregu i Centru za kulturu Čakovec održana je 52. revija hrvatskog filmskog stvaralaštva djece. Ocjenjivački sud odraslih najboljim igranim filmom proglasio je film *Ogledalo* OŠ Većeslava Holjevca iz Zagreba, najboljim animiranim filmom *Velika bijela kokoš* OŠ Josipa Zorića iz Dugog Sela, najboljim dokumentarnim filmom *Isti, a tako različiti* OŠ Katarine Zrinske iz Mečenčana, najboljim filmom u Otvorenoj kategoriji *I ovce i novce* Družine Kreše Golika iz Fužina, najboljim radioničkim filmom *Žuto/ Yellow* Filmsko-kreativnog studija Vanima iz Varaždina, a nagrada za TV reportažu nije dodijeljena. Dječji ocjenjivački sud najboljim je igranim filmom proglasio film *Kino* Foto-kino-video kluba Zaprešić, najboljim animiranim filmom *Sjećanje na jednu ljubav* OŠ Nikole Tesle iz Gračaca, najboljim dokumentarnim filmom *Djeco, Ivica se zovem* Foto-kino kluba Ivanovec kraj Čakovca, najboljom TV reportažom *Ima vremena* Doma mladih iz Rijeke, najboljim filmom u Otvorenoj kategoriji *Slowmotion* Doma mladih iz Rijeke i najboljim radioničkim filmom *Cvit s Baldekina* nastalim na 53. međunarodnom dječjem festivalu Šibenik. Proglašene su i druge i treće nagrade. Između ostalog, u organizaciji Europske mreže filmskog stvaralaštva mladih (EMFSM) održan je medijsko-edukacijski seminar, u sklopu kojeg su održani radionički programi za djecu i seminarski programi za voditelje s raznim temama iz oblasti medijske pedagogije.

**25.-28. 09. Rovinj**
U kinu Antonio Gandusio, Multimedijalnom centru Rovinj i Maloj dvorani Doma kulture održan je 5. festival podvodnog filma Bijeli lav. Grand Prix osvojio je film *Jadranski Titanic: Baron Gautsch* Miloša Pilara.

**25.-30. 09. Zagreb, Rijeka**
U kinu Studentski centar u Zagrebu i Art-kinu Croatia u Rijeci održan je 10. internacionalni festival eksperimentalnog filma i videa 25 FPS. Grand Prix su osvojili filmovi *Planina Song* Shambhavi Kaul, *Magla prolaz # 14* Alexandrea Larosea i *M-ova himera* Sebastiana Buerknera. Posebno priznanje dobio je film *Mjesečev almanah* Malene Szlam. Žiri kritike nagradu je dodijelio filmu *Magla prolaz # 14*. Nagradu publike osvojio je film *Wantee* Laure Prouvost, a nagradu Green DCP Udruge 25 FPS dobio je film *Kino Crvena zvijezda* Silvestra Kolbasa. U natjecateljskom programu prikazani su hrvatski filmovi *Wash Your Hands First Josipa Žuvana i Kino Crvena zvijezda*. Između ostalog, prikazan je program *Refleksi 2014* posvećen recentnom hrvatskom eksperimentalnom filmu.

**26. 09. Pula**
U Klubu Pulske filmske tvornice održano je predavanje Marka Krnjajića o tehničkim aspektima kamere.

**27. 09. Karlovac**
Na starom gradu Dubovcu održan je 4. festival dokumentarnog i igranog speleološkog filma Speleo Film Festival. Glavnu nagradu osvojio je film *The hot spot in the cold darkness* Cirila Mlinara. Dodijeljene su i ostale nagrade.

**27.-28. 09. Pula**
U Art-kinu Croatia održan je 16. Manhattan Short Film Festival koji se istodobno održava u oko 250 gradova svijeta.

**02.-11. 10. Beč**
Na festivalu LET'S CEE, posvećenom filmskoj produkciji iz srednje i istočne Europe, film *Kokoška* Une Gunjak dobio je nagradu za najbolji kratkometražni film, a film *Ljubavna odiseja* Tatjane Božić posebno priznanje za dokumentarni film. U sklopu popratnog programa prikazan je film *Ne okreći se, sine* Branka Bauera, a gost festivala Branko Lustig održao je niz predavanja i radionica o toleranciji i iskustvu holokausta.

**03. 10. Rijeka**
U Art-kinu Croatia održana je premijera filma *Moja Europa* Bernardina Modrića.

**04. 10. Zagreb**
Projekcijom filma *Narko kultura* Shaula Schwarza započelo je s radom Dokukino na novoj lokaciji u Kulturno-informativnom centru (KIC).

**04.-10. 10. Bjelovar**
U kinodvorani Kulturnog i multimedijskog centra održan je *9. DokuArt*, međunarodna smotra dokumentarnih filmova. Nagradu publike dobio je film *Moj zanat* Mladena Matičevića. Održan je i *Mali DokuArt*, a Grand prix je osvojio film *Pasji život Ene Jagec iz OŠ Strahoninec*. Proglašene su i sporedne nagrade.

**05. 10. Piran**
Na 5. festivalu europskog i mediteranskog filma u Piranu film *Kauboji* Tomislava Mršića osvojio je nagradu za najboljeg debitanta, a Rade Šerbedžija dobio je nagradu festivala za kreativni doprinos razvoju europskog filma.

**05. 10. Maribor**
Na 4. međunarodnom filmskom festivalu StopTrik, posvećenom stop-animaciji, film *Simulacra* Ivane Bošnjak i Thomasa Johnsona osvojio je glavnu nagradu.

**07.-12. 10. Zagreb**
U kinu Europa održan je 21. tjedan češkog filma.

**07. 10.-17. 02. Zagreb**
U organizaciji Restarta održana je Škola dokumentarnog filma pod vodstvom stranih i domaćih tutora.

**08. 10. Zagreb**
U multipleksu Cinestar Branimir Centar održana je repertoarna premijera dugometražnog igranog filma *Otok ljubavi* Jasmile Žbanić.

**09. 10. Zagreb**
U 85. godini života umro je kazališni, filmski i televizijski glumac Boris Buzančić.

**09. 10. Zagreb**
U 74. godini života umrla je filmska, kazališna i televizijska glumica Ana Karić.

**10.-14. 10. Mostar**
U Cinestaru Mostar i velikoj dvorani Hrvatskog doma Herceg Stjepan Kosača održani su 8. dani filma u Mostaru, posvećeni filmovima iz regije. Prikazani su hrvatski filmovi *Broj 55, Most na kraju svijeta, Kosac, Visoka modna napetost i Happy Endings*. Nagradu za životno djelo Stablo ljubavi dobili su Ivo Gregurević i Špiro Guberina.

**11. 10. Split**
U 72. godini života umrla je Tatjana Ivanišević – Dunja, autorica kratkog eksperimentalnog filma *Žemsko* (1968), koji se smatra prvim feminističkim filmom u bivšoj Jugoslaviji.

**11. 10. Zagreb**
U kinu Tuškanac, povodom Svjetskog dana animacije, održana je projekcija hrvatskih animiranih filmova iz 2013. i 2014. godine.

**11. 10. Zagreb**
U Dokukinu KIC započelo je repertoarno prikazivanje filma *Naslovnica* Silvane Menđušić.

**11. 10. Beograd**
Na 11. festivalu animiranog filma Balkanima film *Simulacra* Ivane Bošnjak i Thomasa Johnsona osvojio je nagradu za najbolji film jugoistočne Europe.

**11. 10. Forli, Italija**
Na 11. festivalu kratkog filma Sedicicorto film *Simulacra* Ivane Bošnjak i Thomasa Johnsona proglašen je najboljim animiranim filmom

**11.-17. 10. Zagreb**
U Muzeju grada Zagreba, u sklopu izložbe *Grad filma – tvornica snova*, održane su svakodnevne jutarnje projekcije klasika zagrebačke škole crtanog filma, a 14. 10. nakon projekcije održan je razgovor s autorom Borivojem Dovnikovićem Bordom.

**12. 10. Zagreb**
U kinu Metropolis Muzeja suvremene umjetnosti započelo je repertoarno prikazivanje kratkog igranog filma *Balavica* Igora Mirkovića.

**14. 10. Zagreb**
U Medijateci Francuskog instituta, povodom dodjeljivanja ordena Chevalier des Arts et des Lettres Josipu Vaništi, prikazan je dokumentarni film *Vaništa* Željka Senečića i tri dokumentarna filma Nenada Fabijanića o izložbama Josipa Vanište.

**15.10. Zagreb**
U Multimedijalnom centru Studentskoga centra projekcijom dokumentarnih filmova Gorana Devića *Uvozne vrane, Nemam ti šta reć' lijepo* i *Don Juan: Excuse me miss* te razgovorom s autorom započela je druga sezona programa kratkometražnih domaćih filmova *Runda kratkog*.

**16.10. Pula**
U Klubu Pulske filmske tvornice, povodom Svjetskog dana animacije, predstavljena je pulska Škola animiranog filma projekcijom filmova nastalih u Školi.

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

**16.-19. 10. Dubrovnik**
U kinima Sloboda i Visia, Gimnaziji Dubrovnik i Art radionici Lazareti održan je 3. festival filmskog i videostvaralaštva djece i mladih zemalja Mediterana DUFF. Veliku nagradu dobio je film *Z Z zmaj* Foto-kino-video kluba Zaprešić. Među ostalim nagradama, nagrađeni su hrvatski filmovi *Otok Panši* Ljetne škole Šipan (najbolji igrani film u kategoriji do 15 godina), *Pasji život* OŠ Strahoninec (najbolji dokumentarni film u kategoriji do 15 godina), *In Time* Škole likovnih umjetnosti Split (posebno priznanje u otvorenoj kategoriji) i *Mama, zašto si takva?* Element filma (posebno

priznanje žirija i nagrada publike). Održane su radionice animiranog filma, jednominutnog filma i filmske kritike. U sklopu festivala održana je Europska konferencija o filmskom stvaralaštvu mladih.

**18. 10. Tanger, Maroko**
Na 12. mediteranskom festivalu kratkog filma u Tangeru film *Kokoška* Une Gunjak dobio je glavnu nagradu.

**19. 10. Varšava**
Na 30. filmskom festivalu u Varšavi film *Takva su pravila* Ognjena Sviličić dobio je nagradu za najboljeg redatelja.

**19. 10. Massafra, Italija**
Na 6. festivalu audiovizualnih umjetnosti Maxfest film *Kokoška* Une Gunjak proglašen je najboljim kratkometražnim filmom.

**19.-26. 10. Zagreb**
U kinima Europa, Tuškanac, Dokukino KIC i Metropolis, Zagrebačkom plesnom centru, Zagrebačkom kazalištu lutaka i na Akademiji dramskih umjetnosti održan je 12. Zagreb Film Festival. Nagradu Zlatna kolica za najbolji dugometražni igrani film dobio je film *Spojevi naslijepo* Levana Koguashvilija, za najbolji kratkometražni igrani film *Kowalski* Andreja Crețulescua te za najbolji dokumentarni film *Putnik Karpo* Matjaža Ivanišina. Posebna priznanja za dugometražni igrani film dobili su filmovi *Hrabroj djevojci* Zeresenaya Berhanea Meharija i *O konjima i ljudima* Benedikta Erlingssona, a za dokumentarni film *Goli* Tihe K. Gudac. HT nagradu publike za najbolji dugometražni film dobio je film *Ničije dijete* VukaRšumovića. U programu hrvatskih kratkometražnih igranih filmova *Kockice* glavnu nagradu osvojio je film *Tlo pod nogama* Sonje Tarokić, a posebno priznanje film *Manjača* Tina Žanića. U dugometražnoj igranoj konkurenciji prikazan je hrvatski film *Happy Endings* Darka Šuvaka i hrvatska manjinska produkcija *Cure* Andree Štake, a u dokumentarnoj konkurenciji hrvatski film *Goli*. U programu *Prvi svjetski rat* prikazan je film *Atentat u Sarajevu* Veljka Bulajića. Nagrada Albert Kapović Povjerenstva Hrvatske udruge producenata za izniman doprinos hrvatskoj kinematografiji dodijeljena je redatelju i producentu Nenadu Puhovskom. Na scenarističkoj radionici Palunko glavnu nagradu osvojio je scenarij *Minjonja njanjonja* Josipa Lukića, prema kojem će biti snimljen film u produkciji Hrvatskog filmskog saveza. Održani su nekoliko filmskih radionica, radionica *Raščišćavanje prava za film i televiziju,* panel rasprave o dansko-hrvatskim koprodukcijama i filmskim fondovima u Danskoj i Hrvatskoj *Danes Go South* te predavanja Čedomira Kolara, Jørgena Letha i Césara Charlonea. U sklopu festivala održani su Dani LUX filma, posvećeni filmovima koje je nagradio Europski parlament.

**21. 10. Beograd**
U 97. godini života umrla je kazališna, filmska i televizijska glumica Marija Crnobori.

**22. 10. Zagreb**
U sklopu Filmskih večeri u klubu Močvara održana je tribina *Eros / Pornos / Imagos*, na kojoj su gostovali Mario Kozina, Irena Škorić i Aleksandar Štulhofer.

**23. 10. Zagreb**
U Hrvatskom državnom arhivu, u sklopu programa Filmski četvrtak posvećenog filmovima iz zbirki Hrvatskog filmskog arhiva, prikazan je film *Koncert* Branka Belana.

**24. 10. Zagreb**
U Zagrebačkom plesnom centru održan je okrugli stol *Autorska prava su radnička prava* o problemima domaće filmske i televizijske scenaristike.

**24. 10. Zagreb**
U dvorani Vijenac Nadbiskupijskog pastoralnog instituta projekcijom filma *Cvijeće sv. Franje* Roberta Rosellinija i razgovorom o filmu sa stalnim voditeljima Tomislavom Čegirom i Irenom Sever započeo je novi ciklus tribina o filmovima kršćanske tematike s temom *Redovništvo u filmu*.

**24. 10. Zagreb**
U Kinoklubu Zagreb, u sklopu programa *Analiza filmova*, analizirane su špice filmova o Jamesu Bondu uz pomoć moderatora Daria Devića.

**25. 10. Osijek**
U sklopu višednevne proslave Svjetskog dana animacije, koja se sastojala od radionica i projekcija, održana je projekcija recentnih filmova Videokluba Mursa.

**27. 10. Zagreb**
Na izbornoj Skupštini Društva hrvatskih filmskih redatelja Irena Škorić izabrana je za novu predsjednicu Društva.

**27.-31. 10. Zagreb**
U kinu Tuškanac održan je filmski program povodom 35. godišnjice Hrvatskog filmskog arhiva i Svjetskog dana audiovizualne baštine. Prikazani su filmovi *Plavi 9* Kreše Golika, *Živjeće ovaj narod* Nikole Popovića, *Svoga tela gospodar* Fedora Hanžekovića, *U našeg Marina* i *Takva pjesma sve osvaja* Branka Majera, *Rat*

Veljka Bulajića, *Sjenka slave* Vanje Bjenjaša, *Svoga tela gospodar* Fedora Hanžekovića, *Sokol ga nije volio* Branka Schmidta, *Kontesa* Dora Zvonimira Berkovića, *Od petka do petka* Antuna Vrdoljaka te izbor filmova Škole narodnog zdravlja Andrija Štampar. Održane su i projekcije filmova na 8 i S8 mm formatima.

**27. 10.-02. 11. Leipzig**
Na 57. europskom festivalu dokumentarnog i animiranog filma DOK Leipzig, u sklopu programu *Focus Ex-Yu,* prikazani su hrvatski filmovi *Autofocus* Borisa Poljaka, *Gangster te voli* i *Muški film* Nebojše Slijepčevića te *Simulacra* Ivane Bošnjak i Thomasa Johnsona. Održan je i 2. filmski sajam regionalne inicijative SEED – South East European Documentaries, koju je pokrenuo hrvatski studio Restart u suradnji s Hrvatskim audiovizualnim centrom.

**28. 10. Zagreb**
U multipleksu Cineplexx Centar Kaptol održana je repertoarna premijera dugometražnog igranog filma *Happy Endings* Darka Šuvaka.

**28. 10. Zagreb**
U kafiću U Dvorištu, u sklopu književne tribine *Europa u Dvorištu*, održan je razgovor s rumunjskim književnikom i scenaristom Razvanom Radulescuem.

**29. 10. Rijeka**
U Art-kinu Croatia održana je premijera dokumentarnog filma *Simke – kako je nestao dobri duh Rijeke* Ane Mušnjak.

**29.10. Samobor**
Na 2. Samobor Film Music Festival, posvećenom filmskoj glazbi, nagradu Crystal Pine za glazbenu partituru u dugometražnom filmu osvojio je Frank Ilfman za film *Big Bad Wolves*, u dokumentarnom filmu Alan Silvestri za film *Cosmos*, a u kratkometražnom filmu Enrica Sciandrone za film *Coda*. Odlučeno je da se Nagrada za životno djelo Golden Pine dodijeli Johnu Williamsu i Enniu Morriconeu. Dodijeljene su i ostale nagrade.

**30. 10.-05. 11. Zagreb, Rijeka, Osijek, Split, Mostar**
U multipleksima CineStar održana je 1. Zagreb indie revija filmova, posvećena recentnim filmovima sa svjetskih A festivala.

**30. 10. Pula**
U Klubu Pulske filmske tvornice prikazani su dokumentarni etnografski filmovi *Questa son mi, mi son boumbara* i *O teranu, vinu... i druge štorije iz konobe u 6 slika* Nuše Hauser i Maria Buletića te razgovor s autorima.

**31. 10. Montpeiller**
Na 37. međunarodnom festivalu mediteranskog filma Cinemed film *Kokoška* Une Gunjak osvojio je nagradu za najbolji kratkometražni film.

**31. 10. Zagreb**
U Kinoklubu Zagreb, u sklopu programa *Analiza filmova*, analizirani su filmovi
*Zdravi ljudi za razonodu* Karpa Godine i *Široko ti polje/ Štogod* Sergija Caballera uz pomoć moderatora Ivana Vukovića i Darie Blažević.

**31. 10.-08. 11. Taipei City, Tajvan**
Na 4. međunarodnom festivalu animacije Kuandu prikazan je program posvećen najboljim hrvatskim animiranim filmovima (*Surogat, Don Kihot, Baltazar: Hanibalove Alpe,Tup tup, Satiemanija, Škola hodanja, Riblje oko, Kolač* i *Levijatan*) i održana predavanja Daniela Šuljića o povijesti animacije u Hrvatskoj i o zvuku u animiranim filmovima.

**01. 11. Varšava**
Internetski portal Film New Europe, koji prati audiovizualnu i kinoprikazivačku djelatnost te televizijsku industriju u zemljama Srednje i Istočne Europe, odabrao je kino Metropolis Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu europskim kinom mjeseca studenog.

**01.-30. 11.**
Na Eurochannelu, televizijskom kanalu posvećenom promicanju europske kulture, u sklopu programu Hrvatski mjesec, prikazani su dugometražni igrani filmovi *Kenjac, Ćaća, 72 dana, Put lubenica* i *Ljudožder vegetarijanac*, dokumentarni filmovi *Nije ti život pjesma Havaja* i *Gangster te voli* te kratkometražni igrani filmovi *Balavica, Teleport Zovko, Ljepotan, Prva dama Dubrave, Zajedno* i *Mucica*.

**02. 11. Chicago**
Na 31. međunarodnom festivalu dječjeg filma u Chicagu film *Prljavi grad* Škole animiranog filma Čakovec osvojio je nagradu žirija odraslih za najbolji dječji film, a film *Crveni zmaj* Eve Jalušić drugu nagradu dječjeg žirija.

**03. 11. Rijeka**
U Art-kinu Croatia održana je repertoarna premijera talijansko-hrvatskog dokumentarno-igranog filma *TIR* Alberta Fasula.

**03.-08. 11. Poreč**
U kino-dvorani Pučkog otvorenog učilišta Poreč održan je 4. međunarodni festival dokumentarnog filma

Porečdox. Između ostalog, održani su razgovori s autorima filmova i tribina o regionalnoj suradnji.

**04.-09. 11. Cottbus**
Na 24. festivalu istočnoeuropskog filma u Cottbusu film *Takva su pravila* Ognjena Sviličića osvojio je nagradu za najbolje glumačko ostvarenje (Emir Hadžihafizbegović). Također, u popratnom programu posvećenom temi homoseksualnosti u središnjoj i istočnoj Europi prikazani su hrvatski filmovi *Otok ljubavi* Jasmile Žbanić i *Nije ti život pjesma Havaja* Dane Budisavljević.

**04. 11. Zagreb**
U multipleksu Cinestar Branimir Centar održana je repertoarna premijera dugometražnog igranog filma *Ljubav ili smrt* Daniela Kušana.

**05. 11. Zagreb**
U Muzeju suvremene umjetnosti, u sklopu filmskog programa za škole i vrtiće *Sedmi kontinent* i povodom obilježavanja 125. godišnjice rođenja Charlieja Chaplina, prikazan je film *Mališan* Charlieja Chaplina uz pratnju orkestra Zagrebačke filharmonije.

**05. 11. Glina**
U Hrvatskom domu održana je proslava 100. godišnjice glinskog kina. Između ostalog, održane su tribine o ulozi filma u izražavanju srednjoškolaca i filmskoj kritici s gostima Anom Rizmaul, Danielom Rafaelićem i Leonom Rizmaulom , a otvorena je i izložba filmskih plakata iz zbirke Mirka Klobučara.

**05.-07. 11. Solin**
U sklopu 21. međunarodne smotre turizma, filma i krajobraza INTERSTAS u hotelu President održan je 17. međunarodni festival turističkog filma i ekologije ITF' CRO 2014. Grand Prix festivala dobio je film *Brazil Is Calling You – Visit Brazil*. Nagradu Baldo Čupić za najbolji hrvatski film dobio je *Advent u Zagrebu* Marka Marasa. Najboljim filmom u kategoriji filmova do 60 minuta proglašen je *The Lights Of the Advent 2014 In the Austrian Tyrol* Adriana Bottara, a u kategoriji filmova do 3 minute *Locorotonde e nuvole* Graziana Semerara. Među ostalim nagradama, Nagradu za najbolji scenarij dobio je film *Čuvarice okusa* Tonija Košćine i Ivane Orešić, a Nagradu za najbolju režiju *More modrih lustri* Mladena Mateljana. Dodijeljena su i posebna priznanja.

**06.-07. 11. Split**
U muzeju hrvatskih arheoloških spomenika Split održan je 3. međunarodni festival arheološkog filma. Glavnu nagradu osvojio je film *Dama, kamenje, ljudi* Paula Rambauda i Claudea Delhayea, a nagradu publike hrvatski film *Izrada replike kamenog pluteja iz crkve Sv. Petra Velikog u Dubrovniku* Vedrana Kundića. Dodijeljene su i ostale nagrade.

**06.-08. 11. Zagreb**
U dvorani Centra za kulturu Trešnjevka održan je 8. festival nijemog filma *Pssst!* s projekcijama filmova uz živu glazbenu pratnju. Glavnu nagradu Veliki Brcko osvojio je kratki igrani film *Stari posao* Luke Čurčića, a nagradu publike kratki igrani film *Što vjeruješ da vidiš* Teda Millsa. Između ostalog, prikazani su najbolji filmovi dječjeg Kino kluba Slavica iz Pitomače i film *Nova igračka* Dušana Makavejeva o radu KK Slavica te održana retrospektiva švedskog nijemog filma.

**06.-08. 11. Čakovec**
U Centru za kulturu Čakovec održani su Dani češkog filma.

**06.-15. 11. Haag**
Na 6. Eastern Neighbours Film Festivalu posvećenom filmovima iz istočne i jugoistočne Europe u programu *Welcome Croatia* prikazani su
igrani filmovi *Kauboji* i *Srami se* te dokumentarni filmovi *Autofokus, Gangster te voli, Muški film, Ljubavna odiseja* i *Nije ti život pjesma Havaja*.

**07. 11. Zagreb**
Održana je Osnivačka skupština Hrvatske mreže neovisnih kinoprikazivača Kino mreža. Za predsjednika Kino mreže izabran je Hrvoje Laurenta.

**07.-09. 11. Vukovar**
U Ružičkinoj kući i Kinu Borovo održana je 46. revija hrvatskog filmskog stvaralaštva. Prvu nagradu osvojio je dokumentarni film *Mreža solidarnosti* Gilda Bavčevića s Umjetničke akademije Split. Drugu nagradu dobili su eksperimentalni film *Beat tv (video)* Dragana Đokića s Umjetničke akademije Split, dokumentarni film *Veliki dan* Đure Gavrana i igrani film *Drekavac* Ivana Mokrovića s Akademije dramskih umjetnosti Zagreb, igrani film *Tek tako* samostalne autorice Sanje Milardović i dokumentarni film *Maslačak* Lovre Čepelaka iz Kinokluba Zagreb. Treću nagradu osvojili su animirani film *Kosa* Alme Ćakić iz Kino kluba Split, dokumentarni film *Srećko Kramp – skica za portret* Višnje Vukašinović iz Kinokluba Zagreb i eksperimentalni film *Neptunizam* Luane Lojić iz Akademija likovnih umjetnosti Zagreb. Nagradu publike Vladimir Puhalo dobio je film *Drekavac*. Između ostalog, održane su projekcije animiranog filma *Čudesna šuma* Milana Blažekovića u čast vukovarskog glumca Vladimira Puhala, prezentacija projekta putujuće učionice *Dunav-*

*ski brod mira* i tribina *Neprofesijsko filmsko stvaralaštvo u Podunavskoj regiji.*

**07.-16. 11. London**
U muzeju Tate Modern održan je program *Vlado Kristl: Smrt publici* , koji se sastojao od retrospektive svih Kristlovih filmova, projekcije klasika hrvatskog eksperimentalnog filma (*Twist-Twist, Termiti, Scusa Signorina, K3 ili čisto nebo bez oblaka, Prijepodne jednog fauna, Sretanja* i *Rondo*) te razgovora o Kristlu i hrvatskoj avangardnoj umjetnosti sa Hrvojem Turkovićem i Brankom Benčić.

**10.-12. 11. Zagreb**
U sklopu 8. Vox Feminae festivala, *posvećenog ženama koje svojim djelovanjem dovode do nezaustavljivih i pozitivnih društvenih promjena,* u kinu Europa održan je filmski program festivala.

**11. 11. Split**
U Kinoteci Zlatna vrata održana je premijera dugometražnog igranog filma *Teška tama* Bore Leeja.

**12. 11. Desinić**
U dvorcu Veliki Tabor održana je premijera dokumentarno-igranog filma *Legenda o Veroniki Desinićkoj* Davora Borića i Ljiljane Šišmanović.

**12. 11. Zagreb**
U sklopu Filmskih večeri u klubu Močvara održan je razgovor o dokumentaristu Fredericku Wisemanu s gostom Igorom Bezinovićem.

**12. 11. Split**
U Kinoteci Zlatna vrata započelo je prikazivanje dugometražnog dokumentarnog filma *Okupacija, 27. slika* Pave Marinkovića.

**14. 11. Minsk**
Na 21. međunarodnom filmskom festivalu u Minsku film *Takva su pravila* Ognjena Sviličića osvojio je nagradu za najbolju mušku ulogu (Emir Hadžihafizbegović).

**14. 11. Zagreb**
U Art-kinu Grič održan je 10. Mini Snowboard Film Festival.

**14.-17. 11. Zagreb**
U kinu Tuškanac održani su 1. dani domovinskog filma, posvećeni filmovima o Domovinskom ratu u Hrvatskoj. Nagradu žirija Povijesni izričaj dobio je film *Junaci sa Srđa* Balda Čupića, a nagradu publike Hrvatska pastirica film *Zaustavljeni glas* Višnje Starešine. Između ostalog, održani su razgovori s autorima i predavanja o Domovinskom ratu.

**15. 11.-15. 01. Montreal**
U galerijama Occurrence i Optica održana je samostalna izložba i retrospektiva filmova i videa Renate Poljak.

**16. 11. Stockholm**
Na 25. međunarodnom filmskom festivalu u Stockholmu film *Takva su pravila* Ognjena Sviličića osvojio je nagradu za najbolju glumicu (Jasna Žalica), najboljeg glumca (Emir Hadžihafizbegović) i najbolju kameru (Crystel Fournier), a film *Kokoška* Une Gunjak nagradu za najbolji kratki film.

**16. 11. Valencia**
Na 7. međunarodnom festivalu srednjemetražnih filmova La Cabina film *Slučajno* Tanje Golić osvojio je nagradu za najbolji scenarij i najbolju režiju skupa s filmom *Igre* Macieja Marczewskija.

**16.-18. 11. Zagreb**
U kinu Tuškanac, Kinu Europa, multipleksu Cineplexx Centar Kaptol, Gliptoteci HAZU-a i Galeriji Greta održan je 7. međunarodni festival filmova snimljenih u jednom kadru One Take Film Festival. Grand Prix festivala osvojio je film *Preuređeno* Ewe Gorzne. U natjecateljskom programu prikazani su hrvatski filmovi *Jeľ ti bilo OK? Zvonimira Rumboldta i Jesu vaše bolje? Davora Borića*. Između ostalog, održana je retrospektiva filmova Rubena Östlunda.

**17.-22. 11. Zagreb, Split**
U kinu Tuškanac u Zagrebu te Dvorani Lora, Gradskoj knjižnici Marka Marulića, kinu Karaman i Centru Joker u Splitu održan je 6. festival o pravima djece, posvećen osvještavanju o nasilju nad djecom. Festivalske projekcije paralelno su održane i u multipleksima Cinestar u Zagrebu, Splitu, Rijeci, Osijeku, Šibeniku, Zadru, Varaždinu, Slavonskom Brodu, Vukovaru i Dubrovniku.

**19. 11. Zagreb**
U CineStaru Arena održana je premijera dugometražnog igranog filma *Broj 55* Kristijana Milića.

**19. 11. Sarajevo**
U sklopu projekta Balkans' Memory održana je završna konferencija koja je okupila regionalne donositelje odluka i relevantne aktere iz područja očuvanja audiovizualne i kinematografske baštine.

**19.-30. 11. Amsterdam**
Na 27. međunarodnom festivalu dokumentarnog filma u Amsterdamu, u programu *Ženski pogledi*, prikazan je film *Marijine* Željke Sukove.

**20. 11. Zagreb**
U Hrvatskom državnom arhivu, u sklopu programa Filmski četvrtak posvećenog filmovima iz zbirki Hrvatskog filmskog arhiva, prikazan je izbor dokumentarnih filmova Krste Papića.

**20.-22. 11. Zagreb**
U kinu Europa, povodom obilježavanja 125. godišnjice rođenja Charlieja Chaplina, održane su projekcije nijemog filma *Cirkus* Charlieja Chaplina uz pratnju orkestra Zagrebačke filharmonije koji je izveo originalnu glazbu iz filma.

**21. 11. Tallin, Estonija**
Na 15. međunarodnom festivalu kratkometražnog filma Sleepwalkers prikazan je program hrvatskih igranih i dokumentarnih filmova *Mrzim te* Lane Kosovac, *Brija* Luke Rukavine, *Presuda* Đure Gavrana, *Sol, maslina, kamen* Branka Vilusa, *Mucica* Alda Tardozzija i *Generalka* Jasne Nanut.

**21. 11. Zagreb**
U Kinoklubu Zagreb, u sklopu programa *Analiza filmova*, analizirani su
sekvenca iz filma *Noa* Darrena Aronofskog i film *Too Many Cooks* Caspera Kellyja uz pomoć moderatora Stjepana Petrića i Daria Devića.

**21.-22. 11. Zagreb**
U kinu Tuškanac, u sklopu Vikenda Hrvatskog filmskog arhiva, održan je ciklus filmova Aleksandra F. Stasenka. Prikazani su dokumentarni, kratki igrani i eksperimentalni filmovi *Mrtvo more, Poker, Pogled u sumrak, Sanguine, Život se nastavlja, Svi dani kao jedan, Miting u odjelu IV F, Posljednji, Put, Lov, Jamar, Kolonisti, Poslije potopa, Žene, Sve godine u jednoj noći* i *Vrijeme heroja* te dokumentarac *Aleksandar F. Stasenko* Bogdana Žižića uz razgovor s autorom.

**21.-22. 11. Sisak**
U Domu kulture Kristalna kocka vedrine Sisak održana je 9. revija dokumentarnog filma Fibula. Nagradu publike osvojio je film *U potrazi za porodicom* Oggija Tomića.

**22.-23. 11. Osijek**
U kinu Urania održan je 4. Modern Silence Festival, posvećen nijemom filmu uz glazbenu pratnju uživo.

**23. 11. Zagreb**
U kinu Europa započelo je repertoarno prikazivanje dugometražnog igranog filma, hrvatske manjinske produkcije *Spomenik Michaelu Jacksonu* Darka Lungulova.

**24. 11. Zadar**
U Hrvatskom narodnom kazalištu Zadar, na svečanoj sjednici povodom Dana grada, pedagoginji Slavici Kovač dodijeljena je Nagrada grada Zadra za zapažene uspjehe i postignute rezultate na području odgoja, obrazovanja i filmske umjetnosti.

**24. 11. Beograd**
U Filmskom centru Srbije održano je predstavljanje Hrvatskog filmskog saveza.

**24.-27. 11. Zagreb**
U kinu Studentskog doma Stjepan Radić održani su 1. dani kineskog filma.

**24.-29. 11. Zagreb**
U kinu Europa održani su 7. dani bosanskohercegovačkog filma s programom novih filmova i klasika.

**24.-30. 11. Zagreb, Rijeka**
U kinu Tuškanac u Zagrebu i Art-kinu Croatia u Rijeci održana je 9. smotra suvremenog talijanskog filma.

**26. 11. Zagreb**
U Multimedijalnom centru Studentskoga centra, u sklopu programa hrvatskih kratkometražnih filmova Runda kratkog, prikazan je program *Amaterski dox*, koji se sastojao od recentnih dokumentarnih filmova Kinokluba Zagreb, Kino kluba Split i dokumentarne škole studija Restart.

**28. 11. Zagreb**
U Kinoklubu Zagreb, u sklopu programa *Analiza filmova*, analiziran je film
*Achephalus* Darija Jurčića uz pomoć moderatora Vedrana Šuvara.

**29. 11. Recife, Brazil**
Na 4. međunarodnom festivalu Brasil Stop Motion film *Simulacra* Ivane Bošnjak i Thomasa Johnsona osvojio je nagradu za najbolji film u trajanju do deset minuta i nagradu za najbolju kameru (Ivan Slipčević).

**30. 11. Zagreb**
U kinu Europa održana je repertoarna premijera dokumentarnog filma *Goli* Tihe K. Gudac.

**30. 11.–14. 12. Zagreb, Rijeka**
U kinu Tuškanac i kinu Metropolis Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu te Art-kinu Croatia u Rijeci održane su 8. filmske mutacije – festival nevidljivog filma s nizom predavanja i filmskih projekcija vezanih za temu *Paralel Film – Manifest za besfilmski film.*

**01. 12. Zagreb**
U kinu Europa održana je inkluzivna projekcija filma *Ljubav ili smrt* Daniela Kušana.

**01. 12. Zagreb**
U multipleksu Cineplexx Centar Kaptol održana je repertoarna premijera dugometražnog igranog filma *Iza sna* Igora Filipovića File.

**02. 12. Zagreb**
Na sjednici Upravnog odbora Hrvatskog audiovizualnog centra ravnatelju Hrvoju Hribaru produžen je mandat na slijedeće četiri godine.

**02.–06. 12. Zagreb**
U kinu Europa održan je 6. tjedan izraelskog filma.

**04. 12. Zagreb**
Započela je kino distribucija hrvatske manjinske produkcije *Dječaci iz ulice Marxa i Engelsa* Nikole Vukčevića.

**04. 12. Zagreb**
U Medijateci je održana premijera kratkog animiranog filma *Razgovor* Ane Horvat.

**04. 12. Zagreb**
U Dokukinu KIC održana je repertoarna premijera dokumentarnog filma *Ljubavna odiseja* Tatjane Božić.

**04. 12. Beograd**
U Maloj sali Jugoslovenske kinoteke, uz prisutnost ekipe filma, održana je projekcija filma *Kauboji* Tomislava Mršića.

**04.–05. 12. Zagreb**
U kulturnom klubu MaMa održan je simpoziju *Nesvjesno nesvjesnog* o pozicioniranju psihoanalize spram filma, a predavanja su održali Jonathan Beller, Željka Matijašević, Marina Gržinić i Diana Meheik.

**05. 12. Zagreb**
U dvorani Gorgona Muzeja suvremene umjetnosti održana je 5. filmska manifestacija *MUVI 05: muzeji–video–film*.

**05. 12. Zagreb**
U Gradskoj knjižnici, u sklopu programa Književni petak, održana je tribina *Filmonaut i filmski časopisi u Hrvatskoj*, na kojoj su gostovali Danijel Brlas i Mario Kozina.

**05. 12. Zagreb**
U Kinoklubu Zagreb, u sklopu programa *Analiza filmova*, analizirani su filmovi
*Swimmer* Lynne Ramsey i *Valcer s Bashirom* Aria Folmana uz pomoć moderatora Marina Mandira i Vedrana Šuvara.

**05.–06. 12. Subotica**
U Art kinu Lifka održan je drugi dio redovnog godišnjeg Ciklusa hrvatskog filma, u sklopu kojeg su prikazani dokumentarni filmovi *Dečko kojem se žurilo* Biljane Čakić Veselič i *Dragi Lastane!* Irene Škorić.

**06. 12. Zagreb**
U Dokukinu KIC održana je premijera dokumentarnog filma *Prolaz za Stellu* Ljiljane Šišmanović i razgovor s redateljicom.

**08.–10. 12. Rijeka**
U Art-kinu Croatia održani su 1. dani sportskog filma.

**08.–14. 12. Zagreb, Rijeka**
U kinu Europa u Zagrebu te u Art-kinu Croatia u Rijeci održan je 12. Human Rights Film Festival s temom nasilja nad ženama u ratu i sukobima.

**08.–14. 12. Zagreb**
U Galeriji Greta održana je izložba *Od stripa do animiranog filma (i natrag)* posvećena hrvatskim autorima koji se bave stripom i animiranim filmom.

**09. 12. Zagreb**
U velikoj dvorani Edukacijskog centra Klinike za psihijatriju Vrapče, u sklopu redovnih tribina o filmu i psihologiji, održana je projekcija filma *Mi djeca s kolodvora ZOO* Ulija Edela uz predavanja psihijatra Ante Bagarića i filmskog kritičara Damira Radića.

**09. 12. Bogota**
Na 12. festivalu kratkometražnih filmova u Bogoti film *Odessa/Stairs/ 1925/2014* Dalibora Martinisa osvojio je nagradu Santa Lucia za najbolji eksperimentalni film.

**10. 12. Beograd**
Na festivalu Alternative film-video održan je program hrvatskih eksperimentalnih filmova i videa *Medijski ping-pong*, u sklopu kojeg su prikazani radovi *TV ping*

*pong* Ivana Ladislava Galete, *Mrtva priroda* Dalibora Martinisa, *Osobni rezovi* Sanje Iveković, *Prvi program* Ivana Faktora, *Chanoyu* Sanje Iveković i Dalibora Martinisa, *Velo misto* Branka Karabatića, *Zapping* Milana Bukovca, *United colours of upside down* Vlade Zrnića i *TV 31-1 Minirama (Uključivanje-Isključivanje)* Ivana Faktora.

**11.-13. 12. Zagreb**
U Studentskom centru, u sklopu 11. velesajma kulture, održan je filmski program. Između ostalog, program Kinokluba Zagreb *Analiza filmova* održan je u sklopu Velesajma, a analizirani su filmovi *I onda vidim Tanju* Jurja Lerotića i
*Svaki dan je Božić* Ante Zlatka Stolice uz pomoć moderatora Luke Ostojića i Višnje Pentić.

**12. 12. Zagreb**
Na Muzičkoj akademiji održano je predavanje *Nestajanje melodije u holivudskoj filmskoj glazbi* Mladena Milićevića.

**12. 12. Zagreb**
U Kinoklubu Zagreb predstavljen je projekt Ise Rosenberger *Kino u nastajanju*, koji istražuje zagrebačku amatersku filmsku produkciju u prošlosti i danas te njezine veze s javnim prostorom.

**12. 12. Zagreb**
U maloj dvorani kina Tuškanac održana je *TV burza*, pitching na kojem su predstavljeni scenariji i projekti televizijskih djela prijavljeni na natječaj HAVC-a za 2014. godinu.

**13. 12. Riga, Latvija**
Film *Kokoška* Une Gunjak osvojio je Europsku filmsku nagradu za najbolji kratkometražni film.

**13. 12. Zagreb**
U Dokukinu KIC, prije projekcije njegovog filma *Svakodnevna pobuna,* Arash T. Riahi održao je predavanje o tome kako uspješno spajati filmove s krosmedijskim platformama.

**14. 12. Ljubljana**
Na 11. međunarodnom festivalu animiranog filma Animateka film *Najmanji* Tomislava Šobana dobio je specijalno priznanje žirija.

**16. 12. Rijeka**
U 85. godini života umro je autor neprofesijskih filmova i imitator Charliea Chaplina Amato Kurtes.

**17. 12. Zagreb**
Povodom desete godišnjice producentske kuće Kreativni sindikat u kinu Europa održana je premijera filmova *TK* Damira Očka, *Until a breath of air* Marka Tadića i *Levitacija* Marka Meštrovića uz kratki razgovor s autorima.

**18. 12. Rijeka**
U sklopu proslave šeste godišnjice Art-kina Croatia održana je projekcija filma *Andaluzijski pas* uz glazbenu pratnju Tonija Mohorovića.

**18. 12. Zagreb**
U Dokukinu KIC započelo je repertoarno prikazivanje filma *Potrošeni* Boruta Šeparovića.

**19. 12. Zagreb**
U prostoru Hrvatskog audiovizualnog centra dodijeljene su prve godišnje snimateljske nagrade *Nikola Tanhofer*. Mario Sablić dobio je nagradu za kratkometražni film (*Teleport Zovko*) i nagradu za rad na TV seriji (*Počivali u miru*). Mirko Pivčević dobio je nagradu za dugometražni film (*Šuti*).

**19. 12. Rijeka**
U Art kinu Croatia održana je 45. kvarnerska revija amaterskog filma KRAF. Grand Prix je dobio dokumentarni film *Ephemera* Camille Tang Quynh, Jasne Merklin i Pierrea Martina. Nagradu za najbolji scenarij dobila je Renata Lučić za igrani film *Molim te mama, nemoj danas*, Nagradu za najbolju montažu Dragan Đokić za njegov eksperimentalni film *Beat TV*, a nagradu za najbolju kameru i nagradu publike David Petrović za svoj film *Klaun*. Boris Poljak održao je predavanje o svojem filmu *Autofocus*.

**19. 12. Zagreb**
U dvorani Gorgona Muzeja suvremene umjetnosti održan je program *Video, televizija, anticipacija,* strukturiran kao niz razgovora, prezentacija, izlaganja i projekcija o povijesti interakcije umjetnosti videa i televizije te anticipaciji buduće umjetnosti i medija videa.

**19. 12. Zagreb**
U kinu Europa održana je repertoarna premijera dugometražnog igranog filma *Most na kraju svijeta* Branka Ištvančića, a kino-distribucija filma počela je 01. siječnja.

**19. 12. Zagreb**
U Kinoklubu Zagreb održano je predavanje *Kaskaderstvo na filmu* Tonija Bobete.

**19.-20. 12. Zagreb**
U kinu Tuškanac, u sklopu Vikenda Hrvatskog filmskog arhiva, održan je ciklus filmova Milana Blažekovića. Prikazani su kratki animirani filmovi *Ples gorila, Čovjek koji je morao pjevati, Kolekcionar, Largo, Palčić* i *Sjene sjećanja* te dugometražni animirani filmovi *Čudesna šuma, Čarobnjakov šešir* i *Čudnovate zgode Šegrta Hlapića*.

**20. 12. Les Arcs, Francuska**
Na 6. festivalu europskog filma u Les Arcsu film *Takva su pravila* Ognjena Sviličića osvojio je Veliku nagradu žirija.

**20. 12. Rijeka**
U Art-kinu Croatia održana je premijera dokumentarnog filma *Plenumovi* Ane Jurčić, Marte Batinić i Sanje Kapidžić.

**21. 12.**
U 29 nezavisnih kina diljem Hrvatske održan je 2. maraton kratkometražnih filmova, koji čini dio međunarodne manifestacije Le jour le plus Court kojom se na dan zimskog solsticija u zemljama diljem svijeta promovira stvaralaštvo kratkometražnog filma. U sklopu Maratona održana je premijera filma *Poklon predsjednika Nixona* Igora Šeregija.

**22. 12. Zagreb**
U kinu Europa, povodom obilježavanja 125. godišnjice rođenja Charlieja Chaplina, održane su projekcije nijemog filma *Cirkus* Charlieja Chaplina uz pratnju orkestra Zagrebačke filharmonije koji je izveo originalnu glazbu iz filma.

**23. 12. Zagreb**
U kinu Tuškanac održana je premijera dokumentarnog filma *Oluje se uvijek vraćaju kući* Petra Krelje.

Duško Popović

# Tekuća bibliografija filmskih publikacija

## KNJIGE

**Vladimir Vuković**
**April u novembru** / Biblioteka Vladimir Vuković, knjiga 3 / Nakladnici *Vedis & V.D.T.* / Za nakladnike *Veljko Krulčić* / Oblikovanje *Tihana Tadić* / Recenzent *Petar Krelja* / Suradnici *Roman Chiabudini, Marko Begić, Mario Jović, Nedeljka Gotovac* / Lektura *Marina Barišić* / Urednik *Veljko Krulčić* / 360 stranica / Zagreb, svibanj 2014.
ISBN 978-953-6838-97-4
CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 858589
Sadržaj: Vladimir Vuković: mag filmske kritike / *Jedan autor-jedan film / Bila jednom jedna ... kinematografija / Portreti / U prvom planu: žanr / U prvom planu: filmovi / Bilješke o hrvatskoj kinematografiji / Filmofilija* / Kazalo / *April u novembru*: sažetak

## ČASOPISI

**Croatian Cinema / Hrvatski filmski magazin / 1/2014.** / Izdavač *Hrvatski audiovizualni centar* / Za izdavača *Hrvoje Hribar* / Glavni urednik *Igor Tomljanović* / Dizajn *Orsat Franković* / Koncept *Global studio* d.o.o. / Fotografije *Alan Vajdić, Vladimir Imprić* / Prijevod *Ivana Miloš, Ivana Ostojčić, Gordana Smokrović, Ana Starčević* / Suradnici *Mario Duspara, Janko Heidl, Ivana Miloš, Arsen Oremović, Drago Perić, Boško Picula, Ivan Ramljak, Ivan-Vanja Runjić, Mario Sablić, Saša Vejnović* / 68 stranica, fotografije / Zagreb, 2014.
Sadržaj: Uvodnik / Vijesti / Pula film festival / Popularni dokumentarci / Paralelni intervju: Jurić, Tilić & Maloča / Financijski efekti hrvatskog filma / Digitalizacija spašava dan / Intervju: Nevio Marasović / Hrvatski film na međunarodnim festivalima / Najbolje u hrvatskom filmu 2013. / Filmske projekcije: Eksperiment sa stilom / Snimanje u Hrvatskoj / Kalendar filmskih festivala u Hrvatskoj / Svećenikova djeca i *Handyman*: dvije priče o produkcijskom dizajnu na hrvatskoj obali / Predigra: Hrvatski film u 2014. / Intervju: Branko Lustig / Ljudi / Tko je tko u hrvatskom filmu

**Croatian Cinema / Hrvatski filmski magazin / 2/2015.** / Izdavač *Hrvatski audiovizualni centar* / Za izdavača *Hrvoje Hribar* / Glavni urednik *Igor Tomljanović* / Dizajn *Orsat Franković* / Koncept *Global studio* d.o.o. / Prijelom *Miroslav Geček* / Lektura *Amra Milivojević* / Prijevod *Ana Starčević* / Suradnici *Josip Grozdanić, Janko Heidl, Ivana Miloš, Arsen Oremović, Jelena Paljan, Drago Perić, Margarita Perić, Tena Škiljević* / 68 stranica, fotografije / Zagreb, 2015.
Sadržaj: Vijesti / Dansko-hrvatska filmska suradnja / Nova glumačka nada: Igor Kovač / Pregled: Hrvatski film u 2014. / Rekordna festivalska 2014. / Fiskalni poticaji filmskoj industriji / Hrvoje Laurenta: Novi šef nove kino mreže / "Kosac": Kad prošlost određuje sadašnjost / Intervju: Branko Lustig / Foršpani: Hrvatski film u 2015. / Tko je tko u hrvatskom filmu

## KATALOZI

**Croatian Cinema 2007/2008** / Publisher: *Croatian Audiovisual Centre* / Editors: *Inesa Antić, Hrvoje Pukšec* / Collaborators: *Diana Nenadić, Davor Šišmanović, Marija Ratković, Vanja Sremac, Vanja Andrijević* / Translation: *Duško Čavić* / Proofreading: *Duško Čavić* / English localisation: *Edel Brosnan* / Design: *Mileusnić&Serdarević* / 200 pages, photos / Zagreb, 2008
ISBN 978-953-55208-0-1
Contents / *Feature Films* / *Short Feature Films* / *Documentary Films* / *Animated Films* / *Experimental Films* / *Films in Preproduction* / Contacts / Upcomnig Festivals / Locations

**Discover Croatia** Location Guide / Publisher: *Croatian Audiovisual Centre* / Editor: *Mirna Belina* / Collaborators: *Marina Kožul, Ivana Ivišić, Velentina Orešić, Ivan Kelava* / Translator: *Ivana Ostojčić* / Design: *Vanja Cuculić, Marko Šesnić, Goran Turković* / 122 pages, photos / Zagreb, January 2009
ISBN 978-953-55208-2-5
Contents: Introduction / The Law on Audiovisual Activities in Croatia / Brief Overview of Film Co-productions in Croatia / Selection of Feature Film Co-productions / Selection of Films Made and Shot in Croatia / Croatian Film History in Short / Croatian Film in 2009 / Croatia / Meet Croatia / Central Croatia / Dalmatia / Istria / Kvarner, Lika & Gorski kotar / Slavonia / Zagreb / Croatia-info / Airports / Sea Transport / Aci Club Marinas / Bus and Railways / Highway / Time zones / Index

**Croatian Films 2009** / Short, Animated and Experimental Films / Publisher: *Croatian Audiovisual Centre*

/ Editors: *Sanja Ravlić, Ivana Ivišić, Marko Škobalj* / Translation and Proofreading: *Marcela Škobalj* / Design: *Diverzant.org* / 58 pages, photos / Zagreb, January 2010
ISBN 978-953-55208-7-0
A CIP catalogue record for this book is available from the National and University Library in Zagreb under 728328
*Short Films / Animated Films / Experimental Films*

**Croatian Films 2009/2010** / Feature Films / Publisher: *Croatian Audiovisual Centre* / Editors: *Sanja Ravlić, Ivana Ivišić, Marko Škobalj* / Translation and Proofreading: *Marcela Škobalj* / Design: *Diverzant.org* / 52 pages, photos / Zagreb, January 2010
ISBN 978-953-55208-5-6
A CIP catalogue record for this book is available from the National and University Library in Zagreb under 728322
*Feature Films 2009 / Co-poroductions 2009 / Feature Films 2010*

**Croatian Films 2009/2010** / Documentary Films / Publisher: *Croatian Audiovisual Centre* / Editors: *Sanja Ravlić, Ivana Ivišić, Marko Škobalj* / Translation and Proofreading: *Marcela Škobalj* / Design: *Diverzant.org* / 44 pages, photos / Zagreb, January 2010
ISBN 978-953-55208-6-
A CIP catalogue record for this book is available from the National and University Library in Zagreb under 728326
*Documentary Films 2009 / Documentary Films 2010*

**Croatian Movies / Feature Films 2010-2011** / Publisher *Croatian Audiovisual Centre* / Editing and proofreading *Edel Brosnan* / Translation *Ivana Ostojčić* / Supervisor *Ivana Ivišić* / Collaborators *Maruša Biliško, Vanja Sremac* / Design *Šesnić&Turković* / 74 pages, photos / Zagreb 2011
ISBN 978-953-55208-9-4
A CIP catalogue record for this book is available from the National and University Library in Zagreb under 755837
*Feature Films 2010* / Co-productions / *Feature Films 2011* / In Post-production / Co-productions / In production / In Pre-production

**Croatian Movies / Documentary Films 2010-2011** / Publisher *Croatian Audiovisual Centre* / Editing and proofreading *Edel Brosnan* / Translation *Ivana Ostojčić* / Supervisor *Ivana Ivišić* / Collaborators *Maruša Biliško, Vanja Sremac* / Design *Šesnić&Turković* / 48 pages, photos / Zagreb 2011
ISBN 978-953-7747-01-5
A CIP catalogue record for this book is available from the National and University Library in Zagreb under 755713
*Documentary Films 2010 / Documentary Films 2011* / In Post-production / In Production / In Pre-production

**Croatian Movies / Short Films: Fiction, Experimental & Animated 2010-2011** / Publisher *Croatian Audiovisual Centre* / Editing and proofreading *Edel Brosnan* / Translation *Ivana Ostojčić* / Supervisor *Ivana Ivišić* / Collaborators *Maruša Biliško, Vanja Sremac* / Design *Šesnić&Turković* / 68 pages, photos / Zagreb 2011
ISBN 978-953-7747-00-8
A CIP catalogue record for this book is available from the National and University Library in Zagreb under 755718
*Fiction Films 2010 / Fiction Films 2011 / Experimental Films 2010 / Animated Films 2010* / Feature Film / Short Films / *Animated Films 2011* / Short Films

**Croatian Short Films** / Fiction, Animated & Experimental **2011-2012** / Publisher *Croatian Audiovisual Centre* / Editing and proofreading *Edel Brosnan* / Translation *Ivana Ostojčić* / Supervisors *Tvrtko Kurbaša, Ivana Ivišić, Vanja Sremac* / Design *Šesnić&Turković* / 122 pages, photos / Zagreb 2012
ISBN 978-953-7747-04-6
A CIP catalogue record for this book is available from the National and University Library in Zagreb under 792731
*Fiction Films 2011 / Fiction Films 2012 / Animated Films 2011 / Animated Films 2012 / Experimental Films 2011 / Experimental Films 2012*

**Croatian Documentary Films 2011-2012** / Publisher *Croatian Audiovisual Centre* / Editing and proofreading *Edel Brosnan* / Translation *Ivana Ostojčić* / Supervisors *Tvrtko Kurbaša, Ivana Ivišić, Vanja Sremac* / Design *Šesnić&Turković* / 62 pages, photos / Zagreb 2012
ISBN 978-953-7747-05-3
A CIP catalogue record for this book is available from the National and University Library in Zagreb under 792730
*Documentary Films 2011 / Documentary Films 2012* / In Post-production / In Production / In Pre-production

**FILMING** Filming in Croatia 2012 / Publisher: *Croatian Audiovisual Centre* / Editors: *Sanja Ravlić, Ana Starčević* / Supervisior. *Tatjana Aćimović* / Design: *Šesnić&Turković* / 80 pages, photos / Zagreb, 2012

ISBN 978-953-7747-06-0
A CIP catalogue record for this book is available from the National and University Library in Zagreb under 793525
Content: *Introduction* / The Croatian Film Commission / Resources / Production Know-How / Production Companies / Crews / Facilities & Technical Equipment / Costumes and Props / Locations / Co-Production Funding / Cash Rebate / *Useful Info* / Filming & Location Permits / Visas / Temporary Import of Professional Equipment / Working Permits for Foreign Nationals / Custom Regulations / *About Croatia* / Regions / Istria / Kvarner & Highlands / Dalmatia / Slavonia / Central Croatia / Infrastructure / Airports / Sea Transport / Buses & Railways / Traffic & Roads / Hotels & Amenities / Facts & Figures / Basic Phrases / *Brief Overview of International Productions in Croatia* / *Industry Contacts Croatia 2012*

**Croatian Feature Films 2011-2012** / Publisher *Croatian Audiovisual Centre* / Editing and Proofreading *Edel Brosnan* / Translation *Ivana Ostojčić* / Supervisiors *Tvrtko Kurbaša, Ivana Ivišić, Vanja Sremac* / Design *Šesnić&Turković* / 92 pages, photos / Zagreb, 2012
ISBN 978-953-7747-03-9
A CIP catalogue record for this book is available from the National and University Library in Zagreb under 792585
*Feature Films 2011* / Co-productions / *Feature Films 2012* / In Post-production / Co-productions / In Production / Co-productions / In Pre-production / Co-productions

**Croatian Films Features, Documentaries & Animation** Released in **2012**
/ Publisher *Croatian Audiovisual Centre* / Editors *Ivana Ivišić, Željko Luketić* / Text editing and proofreading *Edel Brosnan* / Translation *Ivana Ostojčić, Martina Rožić* / Supervisiors *Petra Hofbauer, Mario Kozina* / Collaborator *Marta Užarević* / Design: *Šesnić&Turković* / 76 pages, photos / Zagreb, 2012
ISBN 978-953-7747-08-4
A CIP catalogue record for this book is available from the National and University Library in Zagreb under 830106
Content / *Features* / *Documentaris* / *Animation*

**Croatian Shorts Fiction, Documentary, Animated & Experimetal Films** Released in **2012** / Publisher *Croatian Audiovisual Centre* / Editors *Ana Mikin, Željko Luketić* / Editing and proofreading *Edel Brosnan* / Translation *Ivana Ostojčić* / Supervisiors *Marina Kožul, Petra Hofbauer* / Design: *Šesnić&Turković* / 78 pages, photos / Zagreb, 2012
ISBN 978-953-7747-10-7
A CIP catalogue record for this book is available from the National and University Library in Zagreb under 830376
Content / *Short Fiction Films* / *Medium-Length Fiction Films* / *Short Documentary Films* / *Medium-Length Documentary Films* / *Animated Short Films* / *Short Experimental Films*

**Filming in Croatia 2013** / Publisher: *Croatian Audiovisual Centre* / Editors: *Sanja Ravlić, Ana Starčević* / Design: *Šesnić&Turković* / 166 pages, photos / Zagreb, 2013
ISBN 978-953-7747-07-7
A CIP catalogue record for this book is available from the National and University Library in Zagreb under 829954
Contents: *Introduction* / *The Croatian Film Commission* / Co-Production Funding / Cash Rebate / Cultural Test / *Resources and Iinfrastructure* / Production know-how / Production Companies / Facilities and Technical Equipment / Crews / Costumes & Props / Locations / Hotels & Amenities / Airports / Sea Transport / Buses and Railways / Trafic and Roads / *Useful Info* / Filming and Location Permits / Visas / Working Permits for Foreign Nationals / Custom Regulations / Temporary Import of Professional Equipment / *Facts About Croatia* / Basic Info / Basic Phrases / Distances / *Regions* / Istria / Kvarner and the Highlands / Dalmatia / Slavonia / Central Croatia / *Brief Overview of International Productions in Croatia* / *Address Book* / Production Companies / Post-Production, Service and Rental Companies / Cinema Clubs and Art Associations / Distribution Companies / State and Public Institutions / Professional Associations and Guilds / Authors Societies and Rights Organizations / Institutions of Higher Education for Professionals in Film, Television, Theatre and Related Areas / Film Festivals / National Broadcasters / Cinemas / Film Publications

**Hrvatski filmovi/Croatian Films 2013** / Izadavač/Publisher *Hrvatski audiovizualni centar/Croatian Audiovisual Centre* / Urednica kataloga/Catalogue Editor *Mirna Belina* / Asistentica urednika/Sub-editor *Valantina Lisak* / Urednik engleskog teksta/English Editing *Mark Poysde* / Stručni suradnici/Associates *Jadranka Hrga, Mario Kozina, Ana Mikin, Vanja Sremac* / Dizajn/Desing prijelom/layout *Šesnić&Turković, Elizabeta Novaković* naslovnica/cover *Flomaster* / 188 stranica, fotografije / Zagreb, 2013.
ISBN 978-953-7747-12-1

CIP zapis dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 864926
Kazaloj/Contents: Uredničke napomene/Editor's Notes / Kratice i legende/Abbreviations and Legend / Uvodnik/Foreword / *Dugometražni igrani film/Feature Film* / *Kratkometražni igrani film/Short Fiction Film* / *Dugometražni dokumentarni film/Feature Documentary Film* / *Srednjometražni dokumentarni film/Mid-length Documentary Film* / *Kratkometražni dokumentarni film/Short Documentary Film* / *Dugometražni eksperimentalni film/Feature Experimental Fim* / *Kratkometražni eksperimentalni film/Short Experimental Fim* / *Kratkometražni animirani film/ Short Animated Film* / Indeks/Index / *Indeks produkcija/Production Company Index* / *Indeks distribucija/ Sales and Distribution Index*

**Croatian Films Features & Documentaries** / Completed, Released & Coming up in **2013** / Publisher *Croatian Audiovisual Centre* / Editors *Ivana Ivišić, Željko Luketić* / Text editing and proofreading *Edel Brosnan* / Translation *Ivana Ostojčić, Martina Rožić* / Supervisiors *Petra Hofbauer, Mario Kozina* / Collaborator *Marta Užarević* / Design *Šesnić&Turković* / 124 pages, photos / Zagreb, 2013
ISBN 978-953-7747-09-1
A CIP catalogue record for this book is available from the National and University Library in Zagreb under 830108
Content / *Features* / Completed / In Post-production / In Production / In Pre-production / *Documentaries* / Completed / In Post-production / In Production

**Filming in Croatia 2014** / Publisher: *Croatian Audiovisual Centre* / Editors: *Sanja Ravlić, Ana Delić* / Design: *Šesnić&Turković* / 166 pages, photos / Zagreb, 2014
ISBN 978-953-7747-14-5
A CIP catalogue record for this book is available in the Online Catalogue of the National and University Library in Zagreb as 867173
Contents: *Introduction* / *The Croatian Film Commission* / Co-Production Funding / Cash Rebate / Cultural Test / *Resources and Iinfrastructure* / Production know-how / Production Companies / Facilities and Technical Equipment / Crews / Costumes & Props / Locations / Hotels & Amenities / Airports / Sea Transport / Buses and Railways / Trafic and Roads / *Useful Info* / Filming and Location Permits / Visas / Working Permits for Foreign Nationals / Custom Regulations / Temporary Import of Professional Equipment / *Facts About Croatia* / Basic Info / Basic Phrases / Distances / *Regions* / Istria / Kvarner and the Highlands / Dalmatia / Slavonia / Central Croatia / *Brief Overview of International Productions in Croatia* / *Address Book* / Production Companies / Post-Production, Service and Rental Companies / Cinema Clubs and Art Associations / Distribution Companies / State and Public Institutions / Professional Associations and Guilds / Authors Societies and Rights Organizations / Institutions of Higher Education for Professionals in Film, Television, Theatre and Related Areas / National Broadcasters / Cinemas / Film Festivals / Film Publications

**Love Croatian Film 2014** / Katalog hrvatskog filma/ Croatian Film Catalogue / Izadavač/Publisher *Hrvatski audiovizualni centar/Croatian Audiovisual Centre* / Urednik kataloga/Catalogue Editor *Mario Kozina* / Asistentica urednika/Editing Co-ordinator *Marta Užarević* / Lektura engleskog teksta/English Proofreading *Kate Brown, Jeremy White* / Lektura hrvatskog teksta/Croatian Proofreading *Mirjana Ladović* / Stručni suradnici/Associates *Jadranka Hrga, Katarina Prpić, Tina Tišljar* / Dizajn/Desing *Šesnić&Turković* / Prijelom/Layout *Andrea Franić, Šesnić&Turković* / 134 stranice, fotografije / Zagreb, 2014.
ISBN 978-953-7747-15-2
CIP zapis dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 894677
Sadržaj/Contents: *Dugometražni igrani film/Feature Film* / *Kratkometražni igrani film/Short Fiction Film* / *Dugometražni dokumentarni film/Feature Documentary Film* / *Srednjometražni dokumentarni film/ Mid-length Documentary Film* / *Kratkometražni dokumentarni film/Short Documentary Film* / *Dugometražni eksperimentalni film/Feature Experimental Fim* / *Kratkometražni eksperimentalni film/Short Experimental Fim* / *Kratkometražni animirani film/Short Animated Film* / Indeks/Index

**Croatian Films – Coming Up in 2014** – January Edition / Publisher *Croatian Audiovsual Centre* / Catalogue Editor *Mirna Belina* / Sub-Editor *Valentina Lisak* / Text editing and proofreading *Edel Brosnan* / Associates *Jadranka Hrga, Mario Kozina, Ana Mikin, Vanja Sremac* / Designers Layout *Šesnić&Turković, Elizabete Novaković*, Cover *Flomaster* / 140 pages, photos / Zagreb, 2014
ISBN 978-953-7747-13-8
A CIP catalogue record for this book is available in the Online Catalogue of the National and University Library in Zagreb as 866862
Contents: *Feature Film* / Finished – Not yet released / Post-production / Production / Pre-production / *Short Fiction Film* / Finished – Not yet released /

Post-production / Production / Pre-production / *Feature Documentary Film* / Finished – Not yet released / Post-production / Production / Pre-production / *Mid-length Documentary Film* / Finished – Not yet released / Post-production / Production / Pre-production / *Short Documentary Film* / Finished – Not yet released / Post-production / Production / Pre-production / *Feature Experimental Film* / Post-production / *Short Experimental Film* / Finished – Not yet released / Post-production / Production / Pre-production / *Feature Animated Film* / Production / *Short Animated Film* / Finished – Not yet released / Post-production / Production / Pre-production / *Index* / Production, Distribution and Sales Index / *Editor's Notes* / *Filmography Abbreviations* / *Tags*

**46. revija hrvatskog filmskog stvaralaštva** / Vukovar, 07.-09. studenoga 2014. / Izdavači *Hrvatski filmski savez* i *Kino klub Vukovar* / Za izdavača *Vera Robić-Škarica* i *Jovana Stojaković* / Urednice *Vera Robić-Škarica* i *Marija Ratković Vidaković* / Grafički urednik *Mario Soldo* / Suradnici na katalogu *Duško Popović, Tamara Heidler, Filip Markanović* / Lektorica i korektorica *Ivančica Šebalj* / Fotografija iz arhiva *Hrvatskog filmskog saveza, Kino kluba Vukovar, Grada Vukovara*, privatnog arhiva *Tine Puhalo* i *Duška Popovića* / 66 stranica, fotografije / Vukovar, 2014.
Sadržaj: *Priređivački odbor / Uvodna riječ / Vukovar – grad domaćin / Kino klub Vukovar-klub domaćin / Hrvatski dom Vukovar-partner Revije / Ocjenjivački sud / Revijski program / Revijske projekcije / 25 veličanstvenih / Sjećamo se Vladimira Puhala / UNICA 2014. godine / 46. revija predstavlja / Više nisu s nama / Popis prijavljenih filmova na 46. reviju / Adresar svih klubova, udruga, ustanova, produkcijskih kuća i samostalnih autora / Statistički podaci o 46. reviji / Laureati 45. revije u Puli*

**Filmski programi** / Zima 2015. / Veljača, ožujak 2015. / Godina 15., broj 42 / Nakladnik *Hrvatski filmski savez* / Za nakladnika *Hrvoje Turković* / Urednica *Agar Pata* / Suradnici *Josip Grozdanić, Tomislav Kurelec, Nenad Polimac, Dragan Rubeša, Viktorija Krčelić* / Oblikovanje *Fiktiv* / 60 stranica, fotografije / Zagreb, 2015.
ISSN 1334-529X
Sadržaj: Ciklus švedskog filma / Dragan Rubeša: *Priče o stvarnim ljudima u novom švedskom filmu* / Biografija redatelja / Filmografija / In memoriam…Virna Lisi, Italija / Dragan Rubeša: *Virna Lisi – od vamp ljepotice do majke zaštitnice* / Biografija glumice / Filmografija / In memoriam…Philip Seymour Hoffman, SAD / Josip Grozdanić: *Philip Seymour Hoffman – majstor glume* / Biografija glumca / Filmografija / Nenad Polimac, Jutarnji list: *O Philipu Seymouru Hoffmanu* / In memoriam…Mike Nichols, SAD / Josip Grozdanić: *Mike Nichols – vlasnik Oscara, Tonyja i Grammyja* / Biografija redatelja / Filmografija / In memoriam…Richard Kiel, SAD / Josip Grozdanić: *Richard Kiel – Jaws iz Bondovog serijala* / Biografija glumca / Filmografija / In memoriam…Andrew V. McLaglen, SAD / Josip Grozdanić: *Andrew V. McLaglen – majstor vesterna* / Biografija redatelja / Filmografija / In memoriam… Robin Williams, SAD / Josip Grozdanić: *Robin Williams – veliki komičar američkog filma* /
Biografija glumca / Filmografija / Nenad Polimac, Jutarnji list: *O Robinu Williamsu* / In memoriam…Bob Hoskins, Velika Britanija / Tomislav Kurelec: *Bob Hoskins – naturščik veliki glumac* / Biografija glumca / Filmografija / In memoriam…Ruby Dee, SAD / Dragan Rubeša: *Ruby Dee – glumica i aktivistkinja* / Bigrafija glumice / Filmografija / In memoriam…Lauren Bacall, SAD / Dragan Rubeša: *Lauren Bacall – ultimativna femme fatale* / Biografija glumice / Filmografija / In memoriam…Paul Mazursky, SAD / Tomislav Kurelec: *Paul Mazursky – glumac, scenarist i redatelj* / Biografija redatelja / Filmografija / In memoriam…Eli Wallach, SAD / Tomislav Kurelec: *Eli Wallach – majstor epizodnih uloga* / Biografija glumca / Filmografija / In memoriam…James Garner, SAD / Dragan Rubeša: *James Garner – nenadmašni holivudski šarmer* / Biografija glumca / Filmografija / Nenad Polimac, Jutarnji list: *O Jamesu Garneru* / In memoriam…James Shigeta, SAD / Josip Grozdanić: *James Shigeta – čvrst i ponosan* / Biografija glumca / Filmografija / In memoriam… Richard Attenborough, Velika Britanija / Tomislav Kurelac: *Richard Attenborough – veliki redatelj i glumac* / Biografija glumca i redatelja / Filmografija / Program filmskih projekcija od 27. siječnja do 25. ožujka

# English Summaries

## FILM ADAPTATIONS

**ANTONIJA PRIMORAC**

**Costume and heritage cinema and its limitations: Jane Austen's *Mansfield Park* directed by Patricia Rozema**

**Abstract:** The paper analyses the ways in which Canadian director Patricia Rozema uses literary and theoretical texts about Jane Austen's novel *Mansfield Park* (1814) in her film adaptation of the same name of the 1999 novel. Moreover, the paper examines the ways in which director's feminist and postcolonial interventions in the classic text, through the interpolation of scenes and contents that do not exist in the literary work, at the same time represent an attempt to deconstruct the generally accepted rules of the costume drama as a genre and Jane Austen adaptations as their subgenre. Sensationalist presentations of slavery, sexual relationships and the homoerotic charge are elements that the director uses to try to cross the boundaries of this traditionally conservative genre based on a utopian presentation of the past. As a conclusion, the author examines the relative failure of the film in the context of the constant popularity of costume dramas dominated by a nostalgic and conservative vision of past times (evident from the global popularity of ITV's series *Downton Abbey*, 2010). She raises the questions of costume drama audience motivation and expectations, of the limitations of possibly successful director's interventions in the rules regarding heritage films (and TV series) as well as the flexibility of the ideological concept of the genre.

**Key words:** *Mansfield Park*, Jane Austen, Patricia Rozema, Fanny Price, adaptation, feminist criticism, postcolonial criticism, deconstruction, costume drama

**EVA MARTIĆ**

**Film adaptation of the novel *Tsotsi*: power of race and power of money**

**Abstract:** There is a huge difference between the situation in the Republic of South Africa before and after the abolition of apartheid in 1994. This is made evident in the film adaptation of the 1980 novel *Tsotsi* by the famous South African dramatist Athol Fugard directed by director Gavin Hood, who made his name in Hollywood. In 2005, just like the majority of South African novelists, Fugard wrote a novel on apartheid in order to spread the word about inhumane conditions that dominated the country. However, by 2005, when Gavin Hood started working on *Tsotsi*, apartheid was abolished so the director had to introduce numerous changes to the story. The conflict between whites and blacks turned into the conflict between rich and poor, no longer separated by their skin colour, but rather by the economic situation that was the consequence of a hundred years of subordination of the indigenous population by the white, immigrant, forcible Europeanization of the Dark Continent.

**Key words:** apartheid, Republic of South Africa, Athol Fugard, *Tsotsi*, Gavin Hood, postcolonial literature, film adaptation

**IRIS ŠMIDT PELAJIĆ**

**From a flower garden through hours of life to hours preceding death: intertextuality in the novel and the film *The Hours***

Taking as an example the novel *The Hours*, published in 1999 by Michael Cunningham, and its film adaptation directed by Stephen Daldry in 2002, the paper examines the ways in which a piece of work can be transposed into the original text. To be more precise, the author examines the methods by which Cunningham's novel is transposed into the original text – Virginia Wolf's *Mrs. Dalloway* (1925), but also into some other literary classics. Furthermore, the author examines the ways in which Cunningham plays with some biographical data of the famed novelist and the methods that screenwriter David Hare and director Daldry apply on Cunningham's text.

**Key words:** *The Hours*, *Mrs. Dalloway*, Michael Cunningham, Stephen Daldry, Virginia Woolf, film adaptation, novel

**IVANA ROGAR**

**Role of an empty signifier in the Millennium Trilogy**

**Abstract:** The nineties saw a change in the films made in Scandinavia. The new kind of films has a crime story like many Hollywood ones, but Scandinavian films are, besides that, created in a unique fashion. Therefore, they are a product of high and low culture. Adaptation of Stieg Larsson's *Millenium* trilogy is precisely like that: it contains elements of crime, as well as a special feature which is uncommon to "ordinary" crime films. That special feature in this case is the leading character Lisbeth Salander. Salander is a very unusual character and that is why she can be attributed various meanings. Thus she becomes an empty signifier and a means to be identified with.

**Key words:** empty signifier, crime, populism, detective film, new style of direction

# KOREAN FILM

**SHIN JU CHEOL**

**Several Specific Characteristics of North Korean Film**

**Abstract**: This paper deals with the background of North Korean filmmaking, overall conditions of the North Korean film industry, the characteristics and types of North Korean films and then the analysis of two North Korean films. The North Korean society is one of the most isolated societies in the world. That is why it is very difficult for a researcher to obtain information on North Korea. As for the research into North Korean films, it is relatively easy to obtain relevant information compared to that of North Korea's politics, information and education. The purpose of North Korean films is different from that of South Korea and other nations; in these nations, films are made for commercial and entertainment purposes or artistic purposes. Every North Korean film has to be in line with the ideology of the Workers' Party of Korea, the ruling political party and the sole governing party of North Korea. In addition, North Korean films should suitably represent viewpoints and wishes of the Kim family and the North Korean regime. Therefore, the whole process of filmmaking in North Korea, from scriptwriting to screening, is under guidance and control of the state.

**Key words**: film, North Korea, ideology, propaganda, *Juche*, *Songun, A Diary of a Schoolgirl, Pyongyang Nalparam*

**JEONG HWAN KIM & SOGU HONG**

**Passages of Time in Korean Cinema: Change and Evolution**

**Abstract:** Korean cinema, which began with the introduction of the first motion picture in 1903, was influenced by its window into Western culture as well as by Japanese rule, thereby incorporating varied cinema cultures. In this context, the evolution of genres occurred through the transformation and development of Korean cinema. The most distinguished feature of the silent era was the conflict between nationalist recognition and colonial policy. The former became an issue due to national realism and the famous film *Arirang* (Na Un-gyu, 1926), which was seen as problematic due to Japan's political suppression and censorship. After the switch to sound in 1935, the liberation and the Korean War brought about new trends, such as independent cinema, anti-Japanese cinema, and anti-communist cinema. In the 1950s and 1960s the popularity of Korean cinema was secured through melodrama and the star system. The Korean cinema of the 1980s existed in the context of cultural changes, such as the introduction of color TV and the opening of the film market, and political changes. At that time, critical realist films that expressed longing for periodical changes, erotic cinema that showed a cross-section of regression, and independent cinema that advocated the participation of society co-existed peacefully. With these historical changes in mind, it can be said that Korean cinema is still interested in reenacting national realism and affirming national identity. On the other hand, it also endlessly seeks the creation of meaning in the new topography of the "Korean New Wave", which has drawn international attention to Korean cinema and performance, as well as "well-made cinema" and the "planning cinema" created with the capital of affluent conglomerates.

**Key words:** Korean cinema, history of film, Korean Wave, shinpa, melodrama, Arirang, Korean New Wave, critical realism

**KIM SANG HUN I CHO JUN RAE**

**Abstract:** Director Park Chan-Wook's movie is characterized by surreptitiously igniting a discourse of criticism and resistance against the contradictory structure governing the Korean society. Such a structure chiefly originates in "social taboo", a representative exclusion mechanism of the dominant discourse. *Oldboy* was created by enlarging and adapting the main motifs employed in the *manga* of the same title published in Japan. Park approaches the substance of "a certain incident", which causes revenge, by actively using "the dual motifs of revenge" set up in Sophocles' *Oedipus the King* to overcome the limitations of loose set-up in the original *manga*. Oedipus finally recognized that he had killed his father and married his mother. Such a tragic end was caused by the curse of King Pelops against the incest of Oedipus's father, King Laius. Likewise, the film's protagonist Oh Dae-Su finally learns that this lover Mi-Do is his daughter. The movie was already destined for such a tragic end, the instant Lee Woo-Jin's incest was criticized by the society. By this set-up, Park tries to critically reflect on the structure in which a dominant discourse works in a society. The ultimate goal of his films is to enable his audience to recognize the substance hidden beyond the status quo. Moreover, the films aim to reveal that the unseen power may intervene in a personal destiny anytime, forcing each individual to follow its directions. At the end of *Oldboy*, Lee Woo-Jin dies as a tragic hero escaping planned human evolutional discourse, whereas protagonist Oh Dae-Su never turns into a tragic hero. This is because he is a "living offering", a typical sacrifice of irony belonging to a sub-style of imitation. *Oldboy* gains popularity by seeking both "tragedy" and "irony" in terms of

genre, while witnessing the corresponding reduction in a tragic truthfulness the film pursues. Such a decisive fault derives from "the double plot" set up at the movie's end. *Oldboy* makes Lee Woo-Jin commit suicide and Oh Dae-Su survive in the end. Such a double plot works as a mechanism to offset the truthfulness of tragedy.

**Key words**: *Oldboy*, Park Chan-Wook, incest, dual structure of tragedy, social taboo, genre consciousness, dominant discourse, resistance discourse

## STUDIES

**TIHONI BRČIĆ**

**Black frame regressiveness**

**Abstract:** Black frame has a demanding role of assigning meaning to seemingly void surface, but can be more constructive and imaginative than a pictorial frame. In combination with dark movie theatre, dramaturgical context of the film, the duration and frequency, black frame establishes psychophysical communication channel with the viewer. Prolonged black frame is comparable with temporary blindness which induces physiological changes in the brain, and flicker film often flirts with photosensitive epilepsy when regressing into pulsating singular black frames. The habitat of black frame in structural filmstrip form is in the dark containers, and in projectional form in the darkness of the movie theater. The concepts of the Invisible theatre and Isolation tank allow almost complete immersion of the viewer in the black frame. In the context of the frame, the offscreen space and metacommunication signals, the author gives black frame a role of merging the film world with the real world, and also creating a regressive world. Anthropomorphizing film and movie theatre erases the boundaries of fiction and reality, opening a possibility of subconscious regression of viewers into the prenatal state.

**Key words:** black frame, regresiveness, frame, offscreen space, habitat, metacommunication signals

## MATERIALS FOR FILM AND MEDIA CULTURE TEACHING

**JOSIP VUJČIĆ**

**Development of recent British and American sitcom: Part 2 – United States of America**

The purpose of this work is to present 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 generations to come. As part of the second chapter, we follow American TV comedy from the 1960s to this date.

**Key words:** sitcom, Great Britain, USA, TV-format, humour, satire

# O suradnicima

**Ivica Baković** (Čakovec, 1982) diplomirao je kroatistiku i slavistiku na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, gdje je doktorirao tezom "Izvedba povijesti u makedonskoj i hrvatskoj dramskoj književnosti druge polovice 20. stoljeća" (2013). Radi kao viši asistent – znanstveni novak na Odsjeku za južnoslavenske jezike i književnosti na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu gdje drži nastavu iz makedonske književnosti. Područja interesa su mu (južna) slavistika, komparativna književnost, kazalište, izvedbene umjetnosti, film itd.

**Petra Belc** (Zagreb, 1982), diplomirala je filozofiju i religijske znanosti na Filozofskom fakultetu Družbe Isusove u Zagrebu. Trenutačno pohađa Poslijediplomski studij književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Tekstove je objavljivala u dvotjedniku *Zarez* te u časopisima *Život umjetnosti* i *Kazalište*. Nekadašnja izvršna urednica časopisa *PlanB* i suradnica RTL televizije.

**Tihoni Brčić** (Zagreb, 1971), diplomirao je dizajn u Zagrebu (Arhitektonski fakultet) te magistrirao videodizajn u San Franciscu (Academy of Art College). Tekstove o filmu pisao je za *Oko*, *Večernji list* i *Jet set*. Autor je vizualnih identiteta igranih filmova (npr. *Snivaj zlato moje*, *Bogorodica* i dr.) i emisija HTV-a (npr. *Fotografija u Hrvatskoj*). Redatelj je namjenskih filmova (*Muzej osjeta*, *Bogorodica* i dr.) te kratkometražnih dokumentaraca (*Vladimir Prelog: znatiželjom do istine*, *Lily: rođena za step* i dr.). Od 2003. predaje na ADU (studij montaže) u Zagrebu.

**Nikica Gilić** (Split, 1973), diplomirao je komparativnu književnost i anglistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je magistrirao te doktorirao filmološkom tezom. Predstojnik je katedre za filmologiju Odsjeka za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta u Zagrebu, i voditelj Poslijediplomskog doktorskog studija književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture. Suurednik je *Filmskog leksikona* (2003) i autor triju knjiga: *Filmske vrste i rodovi* (2007), *Uvod u teoriju filmske priče* (2007) i *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma* (2010; drugo izdanje 2011). Dobitnik je Nagrade Filozofskog fakulteta, Nagrade Vladimir Vuković i Nagrade SFERA. Član je savjeta časopisa *Ubiq* i *Autsajderski fragmenti* te glavni urednik u ovome časopisu.

**Josip Grozdanić** (Šibenik, 1969), diplomirao strojarstvo na Fakultetu strojarstva i brodogradnje u Zagrebu. Objavljuje u *Vijencu*; suradnik na HTV-u.

**Janko Heidl** (Zagreb, 1967), studirao je filmsku režiju na ADU u Zagrebu; radio kao pomoćnik i asistent redatelja na desetak dugometražnih igranih filmova. Od konca 1980-ih piše o filmu za razne tiskovine i elektronske medije, najčešće u *Večernjem listu*.

**Sogu Hong** (Seul, 1965), diplomirao politiku, ruske, srednjoeuropske, istočnoeuropske i euroazijske studije na Sveučilištu za strane studije u Seulu (Hankuk University of Foreign Studies) (1993), gdje je danas pročelnik Odsjeka za ukrajinske studije i ravnatelj Istočnoeuropskog i balkanskog instituta. Magistrirao i doktorirao ukrajinsku folkloristiku na Sveučilištu Alberta (1997, 2005). Radove objavljivao u *Književnoj smotri* i *East European and Balkan Studies*.

**Jeong Hwan Kim** (Busan, 1968), doktorirao rumunjsku književnosti, pročelnik Odsjeka za rumunjske studije na Sveučilištu za strane studije u Seulu (Hankuk University of Foreign Studies). Objavio više radova o rumunjskom pjesništvu, usmenoj književnosti, kulturi i folkloru te knjigu uvoda u istočnoeuropske kinematografije.

**Marijana Janjić** (Banja Luka, 1983), diplomirala je indologiju i kroatistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, a trenutačno studira na poslijediplomskom studiju u Zadru, smjer indijske sociolingvistike. Redovita je suradnica časopisa *Filmonaut*. Također se bavi prevođenjem.

**Shin Ju Cheol** (Taean, 1967), doktorirao korejsku književnost, pročelnik Odsjeka za korejsko obrazovanje na Sveučilištu za strane studije u Seulu (Hankuk University of Foreign Studies). Bavi se sjevernokorejskim studijima, didaktikom korejske kulture i književnosti. Objavio je knjigu *Značaj prijevoda Quo Vadisa u imperijalnom Japanu*.

**Cho Jun Rae** (Seul, 1970), doktorirao rusku književnost, predaje na Institutu za semiotiku pri Sveučilištu za strane studije u Seulu (Hankuk University of Foreign Studies). Bavi se ruskom semiotikom i jugoslavenskim književnostima o kojima je objavio i rad o antiedipalnoj žudnji i Bildungsromanu.

**Lucija Klarić** (Zagreb, 1994), studentica je Akademije dramske umjetnosti, smjer dramaturgija. Novinarka je portala <ziher.hr> i <transmeet.tv> te urednica i voditeljica na Radio Studentu.

**Dean Kotiga** (Motovun, 1988), diplomirao je komparativnu književnost i povijest na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Suradnik je Hrvatske radiotelevizije, časopisa *Filmonaut* i *Kinotečnik* te više *online* portala. Član je Hrvatskog društva filmskih kritičara, Međunarodne federacije filmskih kritičara – FIPRESCI i Federacije filmskih kritičara Europe i Mediterana – FEDEORA .

**Juraj Kukoč** (Split, 1978), diplomirao komparativnu književnost i španjolski jezik na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je student Poslijediplomskog doktorskog studija izvedbenih umjetnosti, filma i kulture. Radi kao filmski arhivist u Hrvatskoj kinoteci. Tekstove o filmu objavljivao je u više časopisa i novina (*Zarez, Vijenac*, *Večernji list* i dr.)

**Vanja Kulaš** (Zagreb, 1979), diplomirala njemački i francuski jezik i književnost te bibliotekarstvo na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je studentica Poslijediplomskog doktorskog studija književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture. Objavljuje u dvotjedniku *Zarez*.

**Elvis Lenić** (Pula, 1971), diplomirao je strojarstvo na Tehničkom fakultetu u Rijeci. Filmski kritičar *Glasa Istre*, a tekstove o filmu objavljivao je i u *Vijencu*, *Hollywoodu* i na portalu <filmovi.hr>. Autor je više filmova kratkoga i srednjega metra.

**Eva Martić** (Zagreb, 1984), diplomirala anglistiku i bohemistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje studira na Poslijediplomskom doktorskom studiju književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture. Bavi se suvremenom književnosti na engleskom jeziku, s naglaskom na postkolonijalnu kritiku u južnoafričkoj književnosti.

**Ante Pavlov** (Split, 1979), studirao je filmsku režiju na Akademiji dramske umjetnosti te kroatistiku, anglistiku, filozofiju i lingvistiku na zagrebačkome Filozofskome fakultetu. Filmske kritike i eseje objavljivao je u *Zarezu*. Radio je na HTV-u kao redatelj televizijskih priloga te kao novinar u *Slobodnoj Dalmaciji*. Prevodi s engleskoga i švedskoga.

**Maja Peterlić** (Zagreb, 1979), diplomirala komparativnu književnost i povijest umjetnosti na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, gdje je i magistrirala na Poslijediplomskom stručnom prevoditeljskom studiju (smjer francuski). Pohađa Doktorski studij književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture. Bila je u urednica književne rubrike u časopisu *Vijenac* i urednica u Odjelu za strani program HTV-a (područje europskog, neameričkog i art filma), a trenutačno uređuje emisije na Trećem programu Hrvatskoga radija.

**Duško Popović** (Vukovar, 1952), od 1981. se bavi novinarstvom. Bio je tajnik Kinokluba Zagreb, radio u Školi narodnog zdravlja Andrija Štampar. Autor je više videofilmova. Suautor je monografije *Pedeset godina Liburnija-filma* (2013) i urednik monografije *Kinoklub Zagreb – filmovi snimljeni od 1928. do 2003.* (2003).

**Antonija Primorac** (Zagreb, 1976), diplomirala je engleski jezik i književnost i etnologiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je magistrirala (2004) i doktorirala (2011) tezom "Suvremena filmska čitanja ženskog subjektiviteta u engleskom romanu devetnaestoga stoljeća". Predaje na Odsjeku za engleski jezik i književnost Filozofskog fakulteta u Splitu. Suradnica je Trećeg programa Hrvatskog radija, za koji je prevela niz tekstova i uredila nekoliko emisija o suvremenoj kanadskoj prozi. Urednica je knjige *Život na sjeveru: Antologija kanadske kratke priče* (2009).

**Ivana Rogar** (Zagreb, 1978), diplomirala komparativnu književnost te engleski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje trenutno pohađa Poslijediplomski doktorski studij književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture. Književne osvrte i kritike objavljuje u više časopisa (*15 dana*, *Zarez*, *Tema*, *Autsajderski fragmenti* i dr.). Piše i poeziju i prozu; autorica je zbirke priča *Tamno ogledalo* (2014). Članica je uredništva časopisa *Quorum* i *Libra Libera*. Prevodi s engleskog jezika.

**Kim Sang Hun** (Seul, 1969), docent je južnoslavenskih književnosti, filologije i folkloristike na Katedri za južnoslavenske studije Sveučilišta za strane studije u Seulu (Hankuk University of Foreign Studies). Autor je djela *Poredbeno istraživanje narodnih književnosti istočnoeuropskih zemalja i Koreje* (2003), *Kako su ljudi iz istočnoeuropskih zemalja pjevali svoje živote?* (2003), *Mitovi istočnoeuropskih naroda* (2008), *Interpretacija filmova istočnoeuropskih zemalja* (2009). Član je uredništva u časopisima *Studije istočnoeuropskih zemalja* (Seul) i *Metodički vidici* (Novi Sad).

**Martina Sarić** (Split, 1992), studentica je komparativne književnosti na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Piše recenzije za filmski portal <fak.hr>.

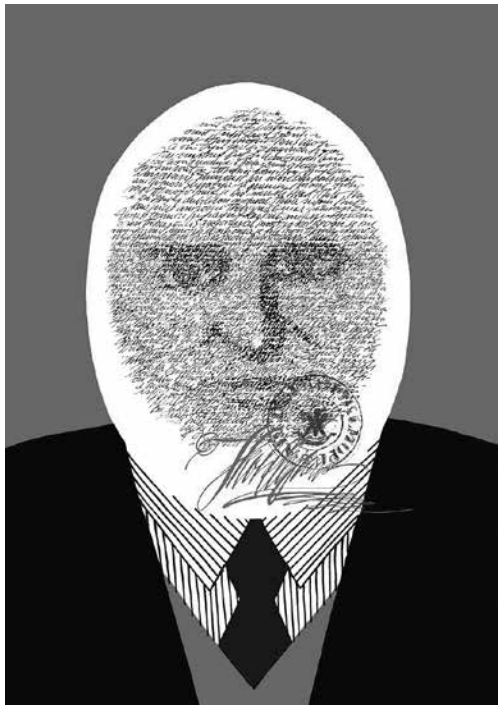
**Iris Šmidt Pelajić** (Zagreb, 1960), diplomirala njemački i španjolski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Zaposlena kao viši predavač na Učiteljskom fakultetu u Zagrebu. Objavila tekstove u više zbornika; bavi se prevođenjem s njemačkoga jezika.

**Borben Vladović** (Split, 1943), diplomirao je slavistiku i povijest umjetnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Autor je brojnih pjesama te radio komedija (*Prijenos pijanina i druge zgode*, 1974; *Sastanak u pet,* 1983; *I što biste vi s takvom ljubavlju?*, 1994) i radio drama (*Kralj Arthur (Rubinstein)*, 1995; *Armando teško diše*, 2006; *Mastiks*, 2006). Suradnik je Hrvatskoga radija, gdje je uz redovito radiofonsko djelovanje uredio i četiri sveska zbornika *Portret umjetnika u drami.* Urednik je u Društvu hrvatskih književnika, kojime je predsjedavao od 2008. do 2011. Član je Matice hrvatske. Dobitnik je Nagrade Antun Branko Šimić (1970), Nagrade grada Zaprešića (2001), Nagrade MH Sisak Sv. Kvirin (2004), Nagrade Tin Ujević (2005) i Nagrade Dobriša Cesarić (2007).

**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 kratkih filmova *Srećko Kramp: skica za portret* (2014) i *Roza – teološki film ceste* (2015).

**Midhat Ajanović**
**NEDELJKO DRAGIĆ: ČOVJEK I LINIJA / THE MAN AND THE LINE**
**Hrvatski filmski savez, Zagreb, ožujak 2014.**
**448 stranica; tvrdi uvez, ilustrirana**



U koji god ga okvir stavili, onaj "lokalni" – Zagrebačke škole crtanog filma, ili globalni – s nepreglednim korpusom svjetske animacije, Nedeljko Dragić uvijek će biti i ostati neponovljiv umjetnik – karikaturist, crtač i ilustrator, scenarist, redatelj i animator, čiji se doživljaji svijeta procesuiraju satiričkim i melankoličnim odmakom, a potom izražavaju njegovim najjačim oruđem – linijom. Dragić je autor kojega prije svega zanima ideja pojma u pokretu, oživljena misao, pa se nakon avantura dubinama svemira s reduciranim ali prepoznatljivim povijesnim orijentirima, njegova linija uvijek i iznova vraća svojemu prvom i jedinom izvoru – stvarnosti i Čovjeku.
Povezujući *Čovjeka i liniju* u podnaslovu autorske monografije *Nedeljko Dragić*, Midhat Ajanović pokušava objasniti taj osebujan kreativni proces koji je rezultirao desetinama tisućama izvanrednih crteža, domišljatih ilustracija i podbadačkih karikatura te manjim brojem iznimnih animiranih filmova u kojima je velikom dijelu tih crteža Dragićeva animacijska majstorija dala novi život – od debitantske *Elegije* iz (1965) preko filmova *Krotitelj divljih konja, Možda Diogen, Idu dani, Tuptup, Dnevnika...,* do autobiografskih *Slika iz sjećanja* (1989) i povratničkog *Rudijeva leksikona.* Autor prati liniju Dragićeve karijere od karikature i stripa do filma, a pritom traga za mogućim uzorima i utjecajima u svijetu filma i karikature te traži prikladan analitički model za tumačenje Dragićeva animacijskog djela nalazeći ga u semiološkoj teoriji Jurija Lotmana. Na kraju toga povijesno-teorijskog lutanja, nužno se vraća samome Dragiću – njegovim unikatnim filmovima i iskustvima. Bogato ilustrirana tek djelićem Dragićeva crtačkog imaginarija, ova knjiga je mnogo više od monografije umjetnika. Ona je rezultat interaktivnog procesa na kraju kojeg humoristična linija neumornog animatora nije poštedjela ni samoga pisca prve monografije o njegovom djelu.

**Cijena: 250,00 kuna**

**Dragan Jurak**
**U ZAKLON!**
**Ideološka čitanka suvremenog filma**
**Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2014.**

Biblioteka: Rakurs – br. 9
295 stranica; ilustrirana
ISBN 978-953-7033-45-3
CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 884154.

Predstavnicima postautorske kritike okupljene oko časopisa *Kinoteka* na prijelazu iz 1980-ih u devedesete, John Ford još je bio vrh redateljskog panteona, a problematiziranje ideologije njegovih filmova tada im vjerojatno nije bilo na kraj pameti. No s vremenom se i u nas počeo otvarati prostor za nove pristupe, a manje-više zaboravljeni, često i prezreni koncept (eksplicitno) ideološke kritike buknuo je u drugoj polovici nultih godina novoga tisućljeća.
Ideološka čitanka suvremenoga filma posljedica je takva metodološkog "obraćenja" *kinotekaša* Dragana Juraka i njegova ustrajna kritičkog tumačenja svjetske slikopisne proizvodnje posljednjih nekoliko godina iz ideološke perspektive, s osobitim zanimanjem za reprezentaciju Drugih i relacije Zapad/ne-Zapad. Njezin geografsko-produkcijski raspon seže od takozvanih posttranzicijskih zemalja srednje i (jugo)istočne Europe, preko "stare Europe" do američke holivudske i nezavisne scene, dok takozvani Treći svijet predstavlja specifično nigerijsko filmsko iskustvo.
U esejima prikupljenima u knjizi Jurak ne pokazuje samo svoj svjetonazor i ideologijska uvjerenja nego i poznavanje raznovrsne literature, upućenost u (suvremene) sociološke, politološke, historiografske i biografske uvide. Njegovi teorijski oslonci i raznorazne asocijacije kreću se u rasponu od Deborda i Jamesona do Lepe Brene i Houellebecqua, a po tome je pravo dijete svoga vremena, naraštaja postmoderne obilježena duhovnom otvorenošću.

**Cijena: 120,00 kuna**

# 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.